

DIE BESCHREIBUNG UND DAS WERK

Zwei schriftstellerische Verfahren

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Roland Merz
von Beinwil am See (AG)

Angenommen auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Emil Staiger

1981



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507216_0040

DIE BESCHREIBUNG UND DAS WERK

Zwei schriftstellerische Verfahren

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Roland Merz
von Beinwil am See (AG)

Angenommen auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Emil Staiger



INHALT

Einleitung	5
------------	---

I. TEIL

1. Die Beschreibung	15
2. Das Werk	22
3. Der Gegenstand	29
4. Das Beobachten und das beschreibende Werk	34
5. Das Ding und die Sprache	39

II. TEIL

Vorbemerkung	47
1. Goethe, "Wandrer's Nachtlid"	48
2. Wahrnehmen und Aufschreiben: Peter Handke	50
3. Prosa und Poesie in Lessings "Laokoon"	65
4. Stoff und Form bei Schiller	84
5. Drei verschiedenartige dramatische Werke auf ihren Anfang untersucht	100
a) Sophokles, "Antigone"	103
b) Schiller, "Maria Stuart"	106
c) Kleist, "Prinz Friedrich von Homburg"	114

Anmerkungen	139
-------------	-----

Einleitung

Es ist vermutlich ihr grosser Respekt vor den Philosophen - vor den Aesthetikern unter ihnen -, der die meisten Literaturwissenschaftler davon abhält, sich auf ihrem eigenen Gebiete einmal allgemein zu äussern. Sie beherrschen die philosophischen Begriffe nicht zur Vollkommenheit, glauben sich, nachdem sie den lange Zeit gängigen poetologischen Begriffen zu misstrauen gelernt haben, zu überhaupt keiner Begriffsbildung mehr berechtigt und verlieren sich in der Auslotung einzelner Texte, eventuell einzelner Autoren. Oder aber sie borgen sich ad hoc Nomenklaturen aus benachbarten noch unverbrauchteren Wissenschaftszweigen, die sie auf die literarischen Texte applizieren, allerdings ohne dabei zu bedenken, dass sie auf diese Weise über die Texte wenig, über die Verwendbarkeit der übernommenen Begriffe das meiste erbringen.

Denn es ist unbestritten, dass ein Begriff, damit er eine Sache treffe, dieser selber entnommen sein muss; hierzu muss einem diese Sache freilich zuallererst einmal aufgegangen sein.

Damit ich mich mit einem Text ernstlich auseinandersetzen kann, muss er mir zu meiner Sache geworden sein. Ich muss von ihm betroffen sein. Und die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Text besteht in der Darstellung dieser Betroffenheit - nicht freilich als meiner psychologischen Selbstbeschreibung, sondern als der Darstellung eben der zur meinen gewordenen Sache. Diese Sache muss benannt werden - "dies" ist es, was mich betrifft, sie muss ihren Namen finden. Dieser Name - der nicht nur in einem einzigen Wort zu bestehen braucht - hat aber noch nichts von der Unverwechselbarkeit, die mein Gefühl des Betroffenseins für mich hat. Er ist im Gegenteil ein für andere noch ganz konturloses Wort und für sie hundertfach missverständlich. Nur ich, der ich meine Erfahrung mit ihm verbinden kann, weiss, dass er diese Erfahrung trifft. Aus diesem Grund und damit er für jedermann eindeutig verständlich werde,

schreite ich daran, ihn zu spezifizieren. Die Spezifizierung des Namens nach Massgabe der nur mir bekannten Erfahrung ist die Entwicklung, die Darstellung der Sache. Ist diese Darstellung beendet, hat der anfänglich unumgrenzte Name seine Umgrenzung erhalten und ist B e g r i f f geworden. Vielleicht erinnert man sich bei dieser Gelegenheit an Wilhelm Meisters Begegnung mit "Hamlet". "Eine grosse Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist" - dies ist der Name, den Meister für das Stück findet, und er entwickelt ihn so, dass er zu jedermanns Begriff geworden ist (1). Mit anderen Worten: Die vielfältigen Wahrnehmungen an einem Text haben sich zu e i n e r Erfahrung verdichtet, und es ist diese Erfahrung des Textes, welche in der Darstellung ihren Ausdruck findet.

Es muss aber nicht immer ein einzelner Text sein, der mir solcherweise zur einen Erfahrung wird. Ebensogut können es mir mehrere werden. Es können mir beispielsweise "Hamlet", "Wallenstein" und "Dantons Tod" zur Erfahrung einer besonderen Art der Unentschlossenheit werden. D.h. die drei Stücke haben mich gleichsam als eines betroffen, und diese eine Betroffenheit ist es, die mich in den Stand stellt, zur einen Darstellung der drei Stücke zu schreiten. Das Zuteilwerden einer solchen den einzelnen Text übergreifenden Erfahrung (ich sage Zuteilwerden, weil eine Erfahrung letztlich nicht willentlich herbeigeführt werden kann) bereitet jedesmal eine gewisse Begeisterung. Es ist deshalb verständlich, dass man sich verführt sehen kann, einen aus der Erfahrung bestimmter Texte gewonnenen Begriff auf weitere Texte zu übertragen, ohne diese Erfahrung je auch an ihnen gemacht zu haben. Es gilt aber für eine solche Anwendung von Begriffen, was bereits von der Uebernahme von Begriffen aus anderen Wissenschaftszweigen gesagt worden ist. Deshalb hat eine solche Applizierung immer etwas mehr oder weniger Gewalttätiges: Weitere Texte werden nur unter dem Aspekt z.B. von "Hamlet"- "Wallenstein"- "Danton" betrachtet, anstatt dass an ihnen und den zi-

tierten g e m e i n s a m eine Erfahrung gemacht würde, die differenzierter ausfallen müsste als die nur an drei Texten gemachte. Ein gutes Beispiel hierzu liefert eine zwar nicht mehr neue, dafür aber umso sprechendere Untersuchung über Kleist, in der eine an einigen Texten Kleists richtig gewonnene Erfahrung - "absolutes Gefühl" - anderen seiner Texte in einer Weise aufoktroiiert wird, die das Unterhaltende streift (2).

Die glücklichsten unter den Literaturwissenschaftlern wären ohne Zweifel die, denen sich im Verlauf ihrer langen Beschäftigung mit den Texten der Literatur eine a l l e diese Texte betreffende Erfahrung einstellte. Ihnen wäre aufgegangen, was Literatur insgesamt ist, d.h. sie hätten diejenige Erfahrung gemacht, deren Name "Literatur" lauten müsste, womit sie die wichtigste Vorbedingung erfüllten, um zu so etwas wie der Darstellung der Literatur zu schreiten. Eine solche Darstellung wäre naturgemäss mit den grössten Schwierigkeiten verbunden, und es ist fraglich, ob sie je zur Zufriedenheit ihres Autors ausfallen könnte: ob sie nämlich vom Publikum in der Tat als die Darstellung d e r Literatur oder nur als die Darstellung der Erfahrung eines M o m e n t s an der Literatur aufgefasst werden könnte. Als Beispiel sei hier Walter Muschgs "Tragische Literaturgeschichte" erwähnt. Die genannte Problematik wird schon aus dem Titel ersichtlich: Ist das "Tragische" das Wesen und nicht vielmehr nur ein Moment der Literatur, die erschöpfend dargestellt wäre erst bei Berücksichtigung noch anderer Momente (3)?

Freilich ist auch mit der ausdrücklichen Herausstellung einfacher die Literatur betreffender Momente zum Verständnis der Literatur überhaupt einiges beizutragen. Dies zeigt sich z.B. an E. Staigers "Grundbegriffen der Poetik"(4). Es sind aber vielleicht weniger die Resultate, die eine solche Untersuchung wichtig machen, als vielmehr ihre Methode. Den "Grundbegriffen" kann vorgeworfen werden, sie fussten auf einer zu dürftigen theoretischen Basis, sie seien zu wenig theoretisch begründet. Es

ist zu sagen: Sie sind zunächst einmal gar nicht theoretisch begründet, sondern sie gründen auf einer Erfahrung: der des sprachlichen Duktus der literarischen Texte. Diese Erfahrung findet ihren Ausdruck in der Darstellung der Begriffe des Epischen, Dramatischen und Lyrischen. Die Art der Darstellung, an der die Erläuterung dieser Begriffe an Textstellen wesentlichen Anteil hat, mag freilich vielen zu wenig entwickelt, zu wenig deduziert scheinen. An einer Darstellung ist aber doch zunächst einmal das Wichtigste nicht, *w i e* , sondern *d a s s* sie auf verständliche Weise von einer primären Erfahrung zeuge. Dies tun die "Grundbegriffe". Sie unterscheiden sich hierin von alldem, was, weil eine originäre Erfahrung fehlt, sich theoretisch zu begründen sucht.

Ein Wort nun zur eingangs berührten Unsicherheit des Literaturwissenschaftlers gegenüber der Aesthetik. Weil alle Wissenschaft, also auch die der Literatur und weiter der Kunst, letztlich nach Verallgemeinerung des gewussten Einzelnen strebt, scheint sich dem Kunst- (auch dem Literatur-) wissenschaftler die folgende Lage zu bieten: Die grosse Aesthetik hat bereits, und aufs radikalste, alle ihm wünschenswerten Verallgemeinerungen hergestellt. Er glaubt sich deshalb unter diese aesthetische Allgemeinheit begeben zu müssen und sich nur noch um unter ihr enthaltene Teilallgemeinheiten bemühen zu dürfen. Indessen: dieses Allgemeine lässt sich nicht, gewusst, aus dem Einzelnen gleichsam herausklauben. Ein lebendiges Allgemeines muss vielmehr aus der Erfahrung des Einzelnen erst hervorgehen. Alle Wissenschaft gründet auf der Erfahrung ihres Gegenstandes und ist die Darstellung derselben. Diese Erfahrung bedarf, wie jede andere, keiner äusserlichen Legitimierung; es genügt, dass sie *i s t* . Und sie ist der sie betreffenden Wissenschaft das *Nächste* und *Oberste*.

Der Grund-Gegenstand der Philosophie ist das Seiende. Die Aesthetik nun ist eine Abteilung der Philosophie. Es gilt für sie deshalb dasselbe. Die Aesthetik ist also nicht geradezu die

Wissenschaft von der Kunst, sondern die Wissenschaft von demjenigen Seienden, welches als Kunst erscheint. Einer Wissenschaft der Kunst dagegen ist die Kunst selber erster und letzter Gegenstand - selbst wenn aus philosophischer Sicht die Kunst nur e i n Seiendes unter anderem ist.

Bekanntlich ist die grosse Aesthetik nicht nur philosophiegeschichtlich eine späte Erscheinung, sondern sie nimmt auch innerhalb des Schaffens ihrer Schöpfer in der Regel eine relativ späte Stellung ein. Dieses Phänomen ist kein zufälliges; das kommt bereits bei Kant, der den Gang aller folgenden deutschen Kunstphilosophie entscheidend vorgezeichnet hat, deutlich zum Ausdruck. Erst nachdem Kant, besonders in seiner "Kritik der reinen Vernunft", bezüglich des Seienden (seiner Erkennbarkeit) sich genügend begriffliche Klarheit verschafft hat, erkennt er ansatzweise - und dieser Ansatz ist bestimmend geblieben -, dass noch eine andere als die begriffliche Tätigkeit ebenfalls seinsklärende Funktion hat: die künstlerische. Die Kunst gerät so unter den Blickwinkel der (philosophischen) Frage, ob und inwiefern sie eine der Philosophie ebenbürtige Erscheinung ist: Was vermag die Kunst von dem, was die Philosophie vermag, welchen Erkenntniswert besitzt sie? Dem Philosophen (Aesthetiker) ist die Erfahrung der Kunst eine hinter der Erfahrung des Seienden als solchen zurückstehende, sekundäre, d.h. aber eine Erfahrung, deren Darstellung wesentlich vorgezeichnet ist durch den Begriff, den der Philosoph bereits vom Seienden besitzt (5). Es ist also der seinem Gegenstand eingeräumte verschiedene R a n g , der den Aesthetiker vom Kunstwissenschaftler unterscheidet und seine Darstellung der Kunst einen entgegengesetzten Verlauf nehmen lässt: Der Aesthetiker leitet seinen Begriff von einem Höheren ab, der Kunstwissenschaftler muss sich seinen Begriff von der Erfahrung her allmählich zur Fülle bringen. Damit tut er aber in bezug auf die Kunst eben das, was der Philosoph in bezug auf s e i n Erstes, das Seiende, getan hat.

Der Unterschied zwischen der Aesthetik und der Kunstwissenschaft

lässt sich gut an einer Schrift verdeutlichen, die schon lange - vielleicht, weil man sich nicht klar darüber ist, ob sie als ästhetische oder als kunstwissenschaftliche zu nehmen sei - grosse Verwirrung stiftet: an der "Poetik" des Aristoteles. Kunst-, im besonderen literaturwissenschaftlich ist in ihr zumal der ominöse, nie zu konzisem Umriss gelangende, nie ganz Begriff werdende Name "Katharsis". Katharsis ist, woran niemand zweifeln kann, der Name einer von Aristoteles selber gemachten und an anderen beobachteten Erfahrung von Kunstwerken (Tragödien). Je zentraler man die Erfahrung der Katharsis in der "Poetik" einschätzt, für desto literaturwissenschaftlicher, poetologischer nimmt man sie, denn sie liest sich dann über weite Strecken als Angabe dessen, was in der Tragödie der Wirkung der Katharsis förderlich, was ihr abträglich ist. An anderen Stellen trägt die "Poetik" entschieden philosophischen Charakter: Die Nachahmungsproblematik etwa ist eine philosophische, sie hängt zusammen mit der Erkennbarkeit des nachgeahmten Seienden. Das gleiche gilt von der aristotelischen Differenzierung der Literatur von der Philosophie einerseits, von der Historie andererseits (6).

Soviel zur Klärung des Unterschiedes zwischen der Aesthetik und der Kunstwissenschaft. Zur Literaturwissenschaft ist noch anzumerken, dass sie nicht in der gleichen Weise Abteilung der Kunstwissenschaft ist wie die Aesthetik Abteilung der Philosophie, und dass deshalb die Literaturwissenschaft nicht etwa - analog zu dem über die Aesthetik Gesagten - die Literatur unter dem Aspekt der Kunst überhaupt würdigt. Dies liegt daran, dass die Weise des spezifisch kunsthafte Seins nicht ebenso einheitlich gefasst wird wie die des Seins überhaupt; man sieht sich denn in der Tat immer wieder im Zweifel, ob dieses oder jenes Produkt menschlicher Tätigkeit eines der Kunst sei oder nicht, ohne doch ähnliche Zweifel zu kennen bezüglich der Frage, ob etwas überhaupt sei oder nicht. Die Literaturwissenschaft geht also aus von der Erfahrung der Literatur und von nichts anderem, teils von einem ihrer einzelnen Texte, teils von der sie einigen-

den Erfahrung mehrerer Texte, teils von der Erfahrung der Literatur insgesamt, wie erläutert worden ist. Unter "Poetik" oder "Poetologie" versteht man unter den literaturwissenschaftlichen Darstellungen diejenigen, deren an vielen einzelnen Texten gewonnener Begriff diese Texte zugleich als eine von allen übrigen Texten der Literatur verschiedene Klasse bestimmt. Die gängigsten poetologischen Begriffe sind die der literarischen Gattungen. Auch "Katharsis", obgleich bei Aristoteles als Begriff nicht ganz gefestigt, scheidet literarische Texte mit einer bestimmten (kathartischen) Wirkung als Klasse von allen übrigen aus.

In der vorliegenden Untersuchung geht es im wesentlichen um die Darstellung einer von mir an einigen literarischen Texten wie nirgends sonst gemachten Erfahrung: dass sie von mir **v e r s t a n d e n** worden sind. Mit dem 'Verstehen' eines Textes ist hier nicht mehr gemeint, als dass dieser von einem Leser **n a c h v o l l z o g e n** werden kann, ohne dass es hierzu eines Mehr oder eines Weniger, als der Text selbst anbietet, bedürfte. In einem solchen Text geht alles auf. Was sich in ihm auftut, schliesst sich an seinem Ende wieder. Er entlässt seinen Leser nicht eher, als bis er ihm alle einzelnen Fragen, die er stellt, beantwortet hat; allenfalls dass er dem Leser zu einer einzigen, ihn selber ganz enthaltenden Frage wird. An anderen Texten dagegen gelangte ich nicht zu dieser Erfahrung. Offenbar geht ihnen eine Eigenschaft ab, die die ersteren besitzen: **V e r s t ä n d l i c h k e i t**. Diese Untersuchung stellt sich die Aufgabe zu begreifen, worin solche Verständlichkeit besteht. Sie ist, insofern sie von einer von mir an bestimmten literarischen Texten gemachten Erfahrung ausgeht und damit diese von den übrigen sondert, ihrer Anlage und Absicht nach eine poetologische. Sie kann aber, da ja jeder Text, zum Beispiel in bezug auf seinen Realitätsgehalt, auch ein philosophisches Problem bietet, nicht in dem Grade **u n** philosophisch sein, wie sie eigentlich gern

möchte. Immerhin kann sie s o unphilosophisch bleiben, dass sie sich weder davor scheut, diese Probleme zu nennen, noch davor, sie als solche ungelöst stehen zu lassen und Berufenere für sie zuständig zu wissen.

1. Die Beschreibung

Ein Text der Literatur tritt zunächst einmal als Buch oder als Druckseite vor uns. Wir nehmen an, es handle sich dabei um eine für uns verständliche Aeusserung eines Autors und lesen ihn in dieser selbstverständlichen Erwartung.

Die E n t s t e h u n g dieser Aeusserung denken wir uns folgendermassen: Der Schreiber wird von einem Gegenstand angesprochen, er wird auf ihn aufmerksam und damit in eine Erregung versetzt. Als Mensch überhaupt könnte er diese Erregung einfach in sich wirksam sein lassen und sie geniessen, als schreibender Mensch aber will er den Gegenstand in sich auf Wörter sich beziehen sehen. Es geht ihm also nicht darum, vom Gegenstand als Fühlender, sondern nur darum, von ihm hinsichtlich seiner Sprach-Begabung erregt zu werden. Der Gegenstand soll weniger ihn als nur die Sprache in ihm in Bewegung versetzen. Mit einem Wort: es geht ihm um die Wahrnehmungen am Gegenstand, d.h. um die ihm unmittelbar anhand eines Gegenstandes einfallenden Worte. Der Akt nämlich, in dem sich im Menschen der Gegenstand und die Sprache im Wort finden, heisst W a h r n e h m u n g . Und das Wort, welches der für jedermann vernehmbare Ausdruck einer konkreten Wahrnehmung ist und auf seinen konkreten Gegenstand verweist, heisst N a m e .

Unter "Wahrnehmung" versteht man freilich nicht nur den genannten Akt, sondern ebensohäufig das aus ihm hervorgegangene Wort allein und verwendet es folglich als Synonym zu "Name". Da aber in dem Wort "Name" die Bedeutung seines nennenden, auf den Gegenstand bezogenen Charakters verblasst ist und es sogar bisweilen als Synonym zu "Wort" schlechthin gesetzt wird, werde ich ihm - trotz der Gefahr gelegentlicher Umständlichkeit - "Wahrnehmung" vorziehen. Wo dann der Prozess der Wahrnehmung betont werden muss, wird sich das "Wahrnehmen" anbieten.

Ich werde auf den folgenden Seiten das Wort "Wahrnehmung" in

seiner zweiten Bedeutung (Name) sehr weit begreifen. Als Wahrnehmung wird mir jeder sprachliche Ausdruck gelten, sofern er nur aus dem unmittelbaren einzelnen Wahrnehmen hervorgegangen ist, selbst dann, wenn er sich aus mehreren Wörtern zusammensetzen sollte.

An einem Gegenstand oder Ding können viele Wahrnehmungen gemacht werden. Eine Folge vieler an einem Gegenstand gemachter Wahrnehmungen heisst eine **B e s c h r e i b u n g** .

Die Anzahl der an einem Gegenstand möglichen Wahrnehmungen ist, werden diese so weit gefasst wie dargetan, nicht nur eine grosse, sondern offenbar eine unabsehbare. Man stelle sich einen Gegenstand vor, z.B. einen Apfel, und nehme ihn wahr. Es fallen einem Worte ein wie "rot", "rund", "bestielt", "hart", "reif" und so weiter und so fort. Das sind Wahrnehmungen - sofern sie unmittelbar dem Wahrnehmen des Apfels entsprungen sind. Freilich: Was wäre das für ein armseliges Wahrnehmen, dem nur diese kommunsten Eigenschaften des Apfels auffielen? - Eigenschaften! - Ja, es scheinen hier viel eher vorhergekannte Eigenschaften gesucht als eigentliche Wahrnehmungen gemacht worden zu sein, und es liegt weniger ein unvoreingenommenes Wahrnehmen als ein gezieltes **B e o b a c h t e n** vor, wovon mehr unten (?).

Die eigentliche Wahrnehmung wird nicht gesucht; sie stellt sich ein, indem ein Gegenstand uns anspricht, indem uns also etwa von einem jungen Baum ein einzelner Apfel plötzlich "entgegenleuchtet" - kein besonders erlesener, aber ein gefühlter, dem Wahrnehmen entspringender Ausdruck und also ein Name.

Es sind aber auch Worte, die scheinbar mit dem Gegenstand direkt nur wenig und mit seinen Eigenschaften im engern Sinn gar nichts zu tun haben, als Wahrnehmungen zu betrachten, wenn sie unmittelbar an ihm einfallen. Wenn mir beispielsweise beim Anblick eines Apfels "Schneewittchen" oder "Eva verführt Adam" einfielen, so wären das Wahrnehmungen. In einem Gedicht von Georg Trakl liest man: "Mond, als träte ein Totes / Aus blauer Höhle..." - auch

I. T E I L

das ist eine Wahrnehmung am Gegenstand Mond (8).

Die Beschreibung ist zu definieren als eine Folge von Wahrnehmungen. Ich muss jetzt, dem in der Einleitung geschilderten Anliegen gemäss, untersuchen, ob eine Beschreibung verständlich ist, d.h. nachvollziehbar so, dass sie selber, ein aus Worten sich zusammensetzendes Ganzes, aus sich einen Sinn offenbart. Denn ein Ganzes wird sie wohl sein, wo sie doch ein sich von einem Gegenstand herschreibendes Vielfältiges ist. Es müsste demnach einem Leser möglich sein, diese Worte aufzufassen und zuzusehen, zu welcher einen Erfahrung sie sich in ihm zusammenfinden; so nämlich hätte er die Beschreibung verstanden. Nun wird aber dieser Leser zwar eine vielleicht sehr eindrückliche und im einzelnen frappierende Folge von Worten vernehmen, - dass diese für ihn auch einen einheitlichen Sinn bekäme, ist von vornherein auszuschliessen. Denn die Beschreibung trägt eine Einheit nicht in sich. Wohl sind alle ihre Wahrnehmungen am einen Gegenstand gemacht worden, aber dieser Gegenstand liegt ausserhalb von ihr. Er, der die Einheit der Beschreibung eigentlich ausmacht, indem jede ihrer einzelnen Wahrnehmungen auf ihn verweist, kann vom Leser nicht in ihr angetroffen werden. Ausser diesem nennenden Bezug zum Ding, das sie selber nicht vorstellen kann, dieser externen Einheit also, hat die Beschreibung keine interne Einheit, die der Leser ihr entnehmen könnte, indem sich die Worte untereinander zu einem vernünftigen Ganzen verbänden. So kann er, lesend, etwa die am Apfel gemachten Wahrnehmungen "rot" und "Schneewittchen" nicht ohne eigenes Dazutun zusammenbringen; diese könnten sich ihm nur verbinden, wenn er sich den Apfel (den die Beschreibung ja nicht selber vorstellt) aus seiner eigenen Anschauung vorstellte als Kristallisationspunkt zu den genannten Assoziationen. Und es gilt, dass die Beschreibung für einen beliebigen Leser nicht verständlich, nicht aus ihr selbst nachvollziehbar ist. Hingegen wird der Autor einer Beschreibung, anders als der Leser, sein Produkt als Einheit auffassen. Das liegt

darán, dass er ja die Einheit, die er dem Leser nicht zu vermitteln vermochte: den authentischen Gegenstand, selber besitzt und von ihm her den Sinn der Beschreibung herstellt. Wiederum liegt also die Einheit der Beschreibung nicht in ihr selbst; aber von ihrem Autor wird sie wenigstens gekannt. Der Leser dagegen kennt sie nicht einmal. Und auch der Autor wird sie, als sein späterer Leser, einmal vergessen haben und gewöhnlicher Leser sein.

Der Gegenstand der Beschreibung ist etwas von dieser Verschiedenes, und ich habe ihn deshalb als ein ihr Aeusserliches bezeichnet. Der Blick auf die Entstehung der Beschreibung zeigt aber, dass er ihr deshalb nicht etwa ein Fremdes ist. Der Gegenstand ist zwar in der Tat nicht in der Beschreibung anzutreffen; dennoch kommt die Beschreibung unmittelbar von ihm her. Es könnte deshalb sein, dass sie, obwohl nicht ihn selber, so doch die bestimmte Vorstellung von ihm im Leser zu evozieren vermöchte, dass also der Leser anhand ihrer Namen, die ihm als Worte in ihrer Bedeutung bekannt sind, die bestimmte Vorstellung des benannten Gegenstandes in sich aufzubauen vermöchte.

Das Problem stellt sich am radikalsten, wenn davon ausgegangen wird, dem Leser sei der beschriebene Gegenstand überhaupt unbekannt, und es ist in dieser Form leicht zu lösen: Die Mitteilung vermittelt die Vorstellung nicht. Qui non intelligit res, non potest ex verbis sensum elicere, sagt Luther, weil die Worte mit ihrer konvenierten Bedeutung immer nur Bekanntes evozieren, dieses Bekannte vielleicht in wiederum bekannten Hinsichten differenzieren, niemals aber ein geradezu Neues positiv nennen können (9). Odradek, das liebenswürdig-gespenstische Un-Wesen in Kafkas Erzählung "Die Sorge des Hausvaters", bleibt uns unvorstellbar - wir sollen es uns auch gar nicht vorstellen können; es genügt offenbar, dass wir überhaupt von ihm Kunde erhalten haben (10).

Dass der Gegenstand einer Mitteilung (hier einer Beschreibung) dem Leser ganz unbekannt wäre, kommt freilich in der Wirklichkeit - genau genommen auch bei Kafka - nicht vor. Denn wo Mitteilung, das heisst aber immer auch Wahrnehmung ist, ist die Sprache einer Gemeinschaft auf einen Gegenstand bezogen worden. Dies aber ist nur unter der Voraussetzung möglich, dass der Gegenstand selber auch für die ganze Gemeinschaft von einer gewissen Eignung, also allen ihren Gliedern - den einzelnen vielleicht in je unterschiedlichem Masse - mindestens ansatzweise bekannt ist. Und diese Gemeinsamkeit ist der Grund, warum es einem Leser zuweilen so vorkommen kann, a l s o b eine Mitteilung ihm in der Tat die Vorstellung ihres Gegenstandes vermittelte. Ich höre denn immer wieder, etwa von begeisterten Thomas Mann-Anhängern, ausrufen, sie könnten sich z.B. das Gesicht einer seiner Romanfiguren "genau vorstellen", weil es "so exakt beschrieben" sei. Indes: Es ist nicht nur die Beschreibung, die ihnen diese Vorstellung vermittelt; sie selbst vor allem sind es, die sich diese - freilich unter Anleitung der Beschreibung - aufbauen. Und an diesem Bau tragen sie sogar fast alles selber bei. Alle Beschreibung besteht nämlich grundsätzlich zunächst einmal in einem ausdrücklichen oder unausdrücklichen Anruf an den Leser, sich " d i e s " : beispielsweise einen Kopf, vorzustellen, d.h. sich gleichsam eine "Normalidee" (11) von Kopf, die sich im Verlauf der Existenz des Lesers in diesem herausgebildet hat, zu vergegenwärtigen. Und nun folgt die Anleitung, welche Einzelheiten sich der Leser als von der Normalidee abweichend vorzustellen hat. Diese Anleitung, mag sie noch so ausführlich, noch so differenziert sein, ändert daran nichts, dass die Vorstellungsbasis, wie immer sie dann anleitungsgemäss modifiziert werde, vom Leser erbracht wird. Ja noch mehr: Jede einzelne der von der Beschreibung angeleiteten Modifikationen bemisst sich ausserdem notwendig an dieser lesereigenen Basisvorstellung: Nicht nur geht die Vorstellung, die sich ein Leser des "Zauberbergs" etwa von Hofrat Behrens' Kopf machen mag, von einer in ihm gebildeten allgemeinen Kopf-Vorstellung aus, sondern es bestimmen sich ausserdem die diese Vorstellung differen-

zierenden Worte an eben dieser: W i e "ganz weiss" dieser Kopf sei, mit w i e "heraustretendem Genick", mit w i e "vorquellenden und blutunterlaufenen Augen" ausgestattet - das alles, alle diese scheinbar feststehenden Angaben sind nicht fest, sondern sie stehen und fallen mit der Ausgangsvorstellung des Lesers und sind zu dieser korrelativ. Behrens, wie exakt er auch beschrieben sein mag, wird für den Leser nie der von Thomas Mann vorgestellte, sondern bleibt ihm nur immer seine eigene Vorstellung (12).

An diesem Beispiel wird klar, dass die Beschreibung nicht nur aus sich selbst unverständlich ist, sondern auch als Evokation der Vorstellung ihres Gegenstandes nicht verstanden werden kann - wenn vorausgesetzt wird, dass es mit Bestimmtheit i h r Gegenstand sei, den sich ein Leser anhand ihrer vorstellen will. - Was bleibt ihr also als eigentliche Leistung?

Die möglichen Gegenstände der Beschreibung sind dreifacher Art: Entweder sie existieren für sich, ausserhalb ihrer Beschreibung und unabhängig von ihr; oder sie sind, einmal als wirkliche wie diese beschrieben, mittlerweile vergangen und von ihrer Beschreibung überdauert worden. Oder aber sie sind blosser Vorstellungen ihres sie beschreibenden Autors, also fiktionale. Der Beschreibung fällt nun eine der Art ihres Gegenstandes entsprechende Aufgabe zu: Ist der Gegenstand ein neben ihr existierender, so wird sie bezwecken, einen Leser, vermutlich weil der Gegenstand bis dahin einer Allgemeinheit verborgen geblieben ist, auf ihn aufmerksam zu machen. Sie kündigt also dem Leser zunächst einmal an, d a s s der Gegenstand ist, sie ist sein Z e u g n i s . In dieser Funktion erübrigt sie sich aber, sobald sich der Leser diesem Gegenstand selber zuwendet, und es bleibt ihr, ihm diese wahrnehmende oder beobachtende Zuwendung anleitend zu erleichtern. - Ist der Gegenstand einer Beschreibung ein mittlerweile vergangener, so gewinnt ihr Zeugnischarakter naturgemäss an Bedeutung, denn ohne sie könnte gar keine Kenntnis davon bestehen, dass er überhaupt war, zumal wenn er

weit zurückliegt. Im übrigen wird diese Beschreibung dem Leser dazu dienen, sich den Gegenstand - der, ein gewesener, sich von noch seienden nicht grundsätzlich unterscheiden wird - immerhin schlecht und recht vorzustellen. - Ist aber der Gegenstand einer Beschreibung ein fiktionaler, die blosser Vorstellung seines Autors, so gewinnt der Zeugnischarakter eine hervorragende Bedeutung. Natürlich wird ein Leser auch hier versucht sein, die Beschreibung in ihm eine eigene Vorstellung evozieren zu lassen, von der er annehmen wird, sie entspreche derjenigen des Autors. Aber schon allein die Verschiedenheit der möglichen Deutungen einer Beschreibung durch mehrere Leser ist ein sicheres Zeichen der Unbestimmtheit solcher Evokation gerade bei den flüchtigsten Gegenständen; den nur vorgestellten. Es wird deshalb hier am deutlichsten, dass es nicht angeht, in ihr das Wesen der Beschreibung zu sehen. Nein, ihr Wesen besteht nicht in der Evokation, sondern vielmehr in der einfachen **B e z e u g u n g i h r e s G e g e n s t a n d e s**. Die Beschreibung schildert weniger das Was der Vorstellung eines Autors, als dass sie ihr Dass bezeugt. Und ihre vielleicht akribische Ausführlichkeit - die die Vergegenwärtigung des Gegenstandes im Leser zu fordern nur scheint - ist anders für sie unabdingbar, damit sie glaubhafter Zeuge dieser Vorstellung sei; Denn nur wenn sich eine Beschreibung von allen anderen existierenden Beschreibungen unterscheidet und völlig einzigartig ist, nur dann zeugt sie von der Einzigartigkeit und Authentizität der Vorstellung des Autors. Der Autor, weil er seine Vorstellung nicht geradezu vermitteln kann, bemüht sich, in der Sphäre des Wortes ein Einzigartiges und Unverwechselbares - eben seine Beschreibung - einzubringen, damit seine Vorstellung wenigstens allgemein bezeugt sei.

Wo immer also Beschreibungen sind, geht es nicht in erster Linie darum, dass sich der Leser eine Vorstellung zueigen zu machen versuchte, sondern darum, dass er von der Tatsache, dass solch differenziertes Wahrnehmen überhaupt möglich ist, Kenntnis erhalte und sich vielleicht seinerseits, im eigenen Lebensbereich, für solches Wahrnehmen offenhielte; verständlich aber sind sie nicht.

2. Das Werk

Wenn es so ist, dass die Beschreibung nicht zu gewähren vermag, was ein bestimmtes Verstehen genannt zu werden verdiente, so fragt es sich vielleicht, ob Geschriebenes überhaupt nicht verstanden werden könne. Aber es war doch in der Einleitung von verständlichen Texten die Rede. Es wird also angebracht sein, der Frage nachzugehen, wessen ein Geschriebenes (ein Text) offenbar bedarf, um verstanden zu werden.

Eine erste Voraussetzung hierzu bringt jedes Geschriebene ohne weiteres mit: Damit nämlich etwas verstanden werden kann, muss es überhaupt dem Verstand zugänglich sein. Worte sind ihm zugänglich. Und da jeder Text sich aus Worten zusammensetzt, spricht er - freilich vorerst nur in ihnen einzeln - uns an.

Etwas Verständliches muss aber ausserdem ein Eines sein, damit es verstanden werden kann. Ein verständliches Geschriebenes bedarf also einer Einheit. Erfahren wird die Einheit eines Textes, falls sie - im Werk nämlich - besteht, in einem Prozess; dem des Lesens. Was geschieht bei solchem verstehendem Lesen?

Jeder Text, auch das Werk, liest sich anfänglich an wie eine Beschreibung: Der Leser vernimmt diese und jene Worte, und da solche vereinzelter Worte nicht anders können, als auf Gegenstände zu deuten, richtet sich seine Aufmerksamkeit auf durch sie möglicherweise gemeinte Vorstellungen. Diese Tätigkeit ist begleitet vom Gefühl einer gewissen Spannung, weil der Leser von diesen Vorstellungen es nicht erdulden kann, dass sie, sich ergänzend, Gestalt annähmen, sondern von seiner Neugierde getrieben ist und die Gestalt schon ganz haben möchte. Diese Spannung vergeht aber bei der Beschreibung mit fortschreitender Lektüre, und zwar in dem Mass, wie der Leser erkennt, dass diese nicht geeignet ist, seine Vorstellungen eine bestimmte Gestalt gewinnen zu lassen. Handelt es sich dagegen um ein Werk, so ersieht sich

das daran, dass die Spannung anhält, weil der Leser ihm selber schrittweise im weiteren Verlauf entnehmen kann, worum es in ihm geht, und dieses Worum aus ihm, dem Werk, endlich ganz erfährt. Anstatt, wie die Beschreibung, den Leser zu vagen Vorstellungen anzuleiten, diese zu berichtigen und wieder zu berichtigen, enthebt das Werk den anfänglich vorstellenden Leser umgekehrt mehr und mehr der Notwendigkeit anfänglicher eigener Vorstellung und setzt an deren Stelle während der Lektüre zunehmend und endlich ganz sich selbst. So, dass der Leser, am Ende eines Werks angelangt, sich gar nichts Eigenes mehr vorstellt, sondern die Vorstellung des Werks selbst besitzt. Das Werk spricht sich aus, sagt sich selber, will nicht, wie die Beschreibung, das Unmögliche: einen Gegenstand sagen, und es kann deshalb verstanden werden in dem bereits genannten Sinn: nachvollzogen, ohne dass für dieses Nachvollziehen ein dem Werk Aeusseres herbeigezogen werden müsste.

Dass ein Werk sich selber sage - das gehört freilich für viele zum Verächtlichsten, was sich über es sagen lässt, denn sie erwarten von ihm Aufschluss über etwas, über einen Gegenstand - wozu sonst wäre ein Werk gut? Indes: ihnen entgeht, dass sie dem meisten, was sie lesen und das vorgibt, etwas zu sagen, dieses Etwas, wie genug gezeigt, gar nicht entnehmen können. Dem Werk nun können sie es zwar auch nicht entnehmen, dafür aber gibt sich ihnen bei seiner Lektüre ein anderes: es selbst, d.h. e s wird ihnen zur Erfahrung. (Bei der Beschreibung dagegen gehen sie auch in dieser Hinsicht leer aus, weil ja die Beschreibung als solche nicht s i e ist, sondern s i e sein könnte einzig zusammen mit ihrem - unmitteilbaren - Gegenstand, und s i c h also dem Leser nicht zu geben vermag.) Das Werk sage sich selbst, heisst: E s s a g t , was es sagt - offenbar im Gegensatz zu anderem, nicht werkhafem Sagen, das es nicht sagt, sondern nur m e i n t , wie die Beschreibung, und davon abhängt, dass ein Leser sich konventionsgemäss die möglichst gleiche Meinung mache.

So viel zum Lesen des Werks. - Wie aber wird es hergestellt,

geschrieben? - Wie sehr sich Werk und Beschreibung in ihrer Wirkung auf den Leser auch unterscheiden mögen, sie stimmen doch darin überein, dass sie sich beide aus Worten zusammensetzen. Von der Beschreibung nun ist gezeigt worden, wie sie eine Reihung vieler am Gegenstand gemachter Wahrnehmungen ist. Die Wahrnehmung aber ist die unmittelbare Verbindung des Gegenstandes mit dem Wort. Das Wort steht deshalb dem Gegenstand nie näher als in ihr. Darum muss alles gründliche Schreiben bei der Wahrnehmung seinen Anfang machen. Auf der anderen Seite aber möchte doch ein Schreiber ein allgemein verständlich Geschriebenes hervorbringen. Allgemeine Verständlichkeit hat aber der allein auf Wahrnehmung gegründeten Beschreibung abgesprochen werden müssen. Der Schreiber sieht sich also in der schwierigen Ausgangslage, zu seinem Zweck (ein verständliches Geschriebenes, Werk) auf ein hierzu unzureichendes Mittel (das Beschreiben) notwendig (weil die Wahrnehmung dem Gegenstand am nächsten steht) angewiesen zu sein. Der Schreiber eines Werks wird diese Lage nur meistern können, indem er zwar am Beschreiben, Wahrnehmen festhält, darüber hinaus aber ein neues, zweites Verfahren zur Anwendung kommen lässt, das die Verständlichkeit herbeiführt. Von diesem Verfahren ist von vornherein so viel klar, dass es, da es ja das Wahrnehmen nicht tangieren darf, nur die g e m a c h t e n Wahrnehmungen, und zwar sie, insofern sie greifbar, objektivierbar sind; nämlich als N a m e n - und nicht auch als Empfindungen -, betreffen kann. Damit aber der Schreiber seine Aufmerksamkeit mehr auf die Namen als auf das Benannte (Gegenstand) richten kann, muss er von diesem irgendwie abrücken. Dies geschieht, indem ihm das benannte Ding, der Gegenstand, zur S a c h e wird.

Das versteht sich wie folgt: Das (zur Beschreibung führende) Wahrnehmen des Dings ist ein einfaches Versenkt-sein in ihm. Das Ding hat den Wahrnehmenden angesprochen, und es ist ihm auf die selbstverständlichste Weise es, einheitliches Kontinuum, innerhalb dessen er die unabsehbare Reihe von Wahrnehmungen macht. Hierbei lernt er es immer besser kennen, und das ist ein Gewinn. Dennoch fehlt ihm schliesslich etwas: Er kennt es zwar, aber nur

von innen heraus; er gelangt nicht zu einem es von den übrigen Dingen scheidenden Umriss. Angesichts der Unabsehbarkeit der möglichen inneren Wahrnehmungen mag er nun plötzlich dazu bewegt werden, seine Aufmerksamkeit auf die gemachten Wahrnehmungen selbst - und also vom Ding weg - zu richten. Und er wird zunächst an deren heterogenen Vielfalt fast irrewerden und an der Möglichkeit ihrer geordneten, verständlichen Darstellung verzweifeln. Vielleicht stellt sich ihm aber, wenn er das Glück hat, dasjenige ein, welches die Voraussetzung einer Darstellung ist: dass sich ihm nämlich in der Vielfalt der Wahrnehmungen eine ihm fassbare, diese umreissende Einheit zeigt. Diese Einheit ist die *S a c h e*. Sie ist das Zusammenkommen vieler der am Ding gemachten Wahrnehmungen in Einem.

Mit der Sache stösst ein dritter tragender Begriff zu den zwei bisherigen (wahrnehmende Beschreibung; Gegenstand oder Ding). Die Sache ist sowohl von der Wahrnehmung als auch vom Ding genau zu unterscheiden: Das Ding ist das angeschaute Eine. Die Wahrnehmung ist der Akt, in dem sich das Ding mit den Worten verbindet; auch diese nennenden Worte allein, Namen, werden gewöhnlich als Wahrnehmungen bezeichnet. Die Sache schliesslich ist ein sich zwischen einigen Wahrnehmungen herstellender Bezug. In ihr werden diese eine Einheit, die sich von allen nicht in ihr miterfassten Wahrnehmungen ausgrenzt. Damit hat die Sache ein vom Ding in bestimmter Weise unabhängiges Sein: Wohl stammt sie von ihm her, aber nur als eine durch die Wahrnehmung vermittelte. Die Sache ist also nicht das unmittelbare Produkt der Begegnung zwischen dem Schauenden und seinem Ding, und erst recht ist sie nicht das Ding selbst; sondern sie ist das Produkt ausschliesslich dieses Schauenden, insofern er, als Mensch, auch noch zu *d e n k e n*, d.h. Bezüge zwischen den Wahrnehmungen zu schaffen begonnen hat.

Wenn sich aber einem Schreiber die Sache eingestellt hat, verändert sich auch sein Verhältnis zum Ding. Er gibt sich ihm nicht länger wahrnehmend hin. Im Gegenteil, er muss sich von ihm abkehren, weil seine Aufmerksamkeit von der Sache, vom Denken der sich

ihm zeigenden Bezüge zwischen den Wahrnehmungen, ganz gefangen-genommen wird. So s c h i e n es denn soeben nur, als ob er in der Sache N a m e n miteinander verbände; in Wirklichkeit trifft das nicht zu. Denn indem der Schreiber, um die Sache zu denken, sich vom Ding abkehrt, haben diese Namen ihren eigentlichen Charakter schon eingebüsst: Sie sind ja Namen nur in ihrer Hinwendung zum Ding, in dessen Benennung. Was sich in der Sache verbindet, sind also nicht Namen, sondern das, was von ihnen zurückbleibt, wenn man ihnen ihr Benennendes wegnimmt: W o r t e .

Es genügt nun aber nicht, dass der Schreiber eine Sache besitze; er muss sie auch d a r s t e l l e n . Was er besitzt, ist ein mannigfaltiges Ganzes von Bezügen zwischen den gemachten Wahrnehmungen; seine Aufgabe besteht darin, es mitzuteilen. Dies kann nicht etwa in einer neuerlichen Beschreibung der Sache geschehen. Hierzu müsste ihm ja die Sache wie ein Ding gegenüberstehen. Das tut sie aber nicht. Sie ist vielmehr das einfache Denken dieser Bezüge, welches von keiner höheren Warte aus objektiviert wird. Dieses einfache Denken muss geäußert werden, und mit dieser Äusserung steht die Sache für jedermann, nämlich dargestellt, selber da - und nicht etwa eine Beschreibung, die auf die Sache nur verwiese. Dies, dass mit ihrer Darstellung die Sache selber gegenwärtig ist, macht sie für einen Leser v e r s t ä n d l i c h , d.h. nachvollziehbar ohne Beizug eines ihr Äusserlichen - macht sie zum W e r k . Aber der Leser muss dessen eingedenk bleiben, dass er eine Sache, nicht das Ding verstanden hat und dass bezüglich des Dings a u c h das Werk bestenfalls wie die Beschreibung Zeugnis sein kann, und zwar sogar ein weniger sprechendes als diese, die doch mehr an Wahrnehmungen aufweist als das Werk.

Es fragt sich nun noch, w i e die Darstellung der Sache zu erfolgen habe. Im Schreiber ist die Sache ein besonders lebhaftes denkendes Beziehen von Wahrnehmungen aufeinander; er sieht sich zwischen diesen hin- und hergeworfen, ohne aus dem von ihnen

eingenommenen Bereich ausbrechen zu können. Wer sich je mit einem Problem herumgetragen hat, weiss, was eine Sache ist. Dem Leser kann nun die Sache nicht mit e i n e m Schlag mitgeteilt werden; er muss sie vielmehr, obwohl sie im Schreiber als ganze gegenwärtig ist, dem Gesetz der Sprache gemäss s u k z e s s i v e vorgeführt bekommen. Die Grundschwierigkeit des Schreibers besteht also darin, das, was ihm als Eines aufgegangen ist (die Sache), für den Leser so zu zerlegen und auszubreiten, dass es sich in diesem wieder als ein Eines zusammenfindet. Die Darstellung der Sache oder die dargestellte Sache muss das Ganze w e r d e n , das die aktuelle Sache im Schreiber i s t .

Nun wird ein willkürliches Aufgreifen einzelner Bezugsfragmente der Sache schwerlich das Verfahren sein, das hierzu taugt; denn mit Bezugsfragmenten ist dem Ganzen, das die Sache ist, nicht entsprochen. Denn das Ganze ist ein Zusammenhängendes.

Es scheint sich deshalb für den Schreiber eher anzuzeigen, sich irgendeine der von der Sache erfassten Wahrnehmungen zur ersten zu machen, mit ihr dann eine nächste zu verbinden und so weiter, bis alle erforderlichen Wahrnehmungen in einer einzigen Beziehungsfolge stehen. Aber auch so kann er die Sache nicht ihr gemäss wiedergeben: Sie ist ein Beziehungsgefüge, in dem jede Wahrnehmung mit a l l e n übrigen in Relation steht, und nicht nur mit der vorangehenden und der folgenden wie in dieser Beziehungsfolge, die demnach gar nicht der Sache entnommen sein könnte.

Das gesuchte Verfahren wird anders darin bestehen müssen, dass mittels seiner dieses Beziehungsgefüge, die Sache, als Ganzes entstehen kann. Damit aber s i e entstehen kann, muss sie notwendigerweise, freilich gewissermassen in einem Frühzustand, von Anfang an schon da sein. Die Darstellung muss also bereits an ihrem Anfang die Sache ganz, aber doch nicht ganz ausgeführt, präsentieren. Das tut sie, indem sie zuerst einmal den U m - r i s s der Sache angibt, d.h. die Extreme (extremen Wahrneh-

mungen), von der diese bestimmt wird, und dann alles Mittlere, probend, ob es zwischen Extremen zu vermitteln vermöge. Nur so: wenn die Sache in ihrem Umriss kenntlich gemacht wird - und das heisst nicht, dass der Leser sie deshalb auch schon ganz erriete -, gelingt es dem Werk, auf diesen Leser so zu wirken, wie es beschrieben worden ist: dass er nämlich in eine Erwartung versetzt wird, und diese dann - und damit auch das Werk - sich erfüllt. Ist dieser Umriss unzureichend gegeben, so entstehen falsche Erwartungen und das Verständnis des Werks stellt sich nicht ein. - Wenn das Werk also sagt, was es sagt, so ist das in dem Sinn zu verstehen, dass es sowohl sagt, w o r u m es in ihm geht, als auch hernach, i n w i e f e r n es darum geht. Das Werk, erst einmal Positionen gebend, redet zunehmend über diese in ihm selber gegebenen und richtet sich also zunehmend auf sich selbst. Und das Anfängliche in ihm, das, wie wir gesehen haben, erst einmal beschreibungshaft gelesen worden ist, d.h. als auf eine ihm äusserliche Wirklichkeit verweisend, gewinnt s e i n e n Sinn erst im Verlauf des Nachfolgenden, es Klärenden.

Die Beschreibung zeichnet sich, wie gezeigt, dadurch aus, dass ihre Worte, als Namen, auf ihren Gegenstand verweisen und nur durch ihn - den sie aber nicht zu vermitteln vermag - geeint sind. Das Werk nun enthebt die Worte ihrer Namenfunktion. Sie sind aber deshalb ihres Verweisungscharakters nicht etwa verlustig gegangen. Nur sind es nicht mehr Gegenstände, auf die sie verweisen, sondern bestimmte W o r t e . Die Verständlichkeit des Werks ergibt sich also daraus, dass es e n t h ä l t , worauf die in ihm ausgesprochenen Worte verweisen, während die Beschreibung es nicht enthält. Das Werk ist ein internes Verweisungsganzes, die Beschreibung bleibt dem Leser eine Reihe externer Verweise.

3. Der Gegenstand

Die Beschreibung hat sich als für den Leser unverständlich erwiesen. Dies in zweifacher Hinsicht. Der Leser kann sie erstens nicht als sie: als einheitlichen Text, denkend nachvollziehen, denn ihre Teile sind nicht unter sich verbunden, sondern nur je mit dem Gegenstand. Dieser einigt zwar die Teile, aber nicht für den Leser, der ihn nicht auch hat, sondern allenfalls für den Autor. Zweitens kann der Leser der Beschreibung selber den Gegenstand, auf den hin sie sich ausspricht, nicht entnehmen, sondern muss sich ihn, von ihr ganz unbestimmt angeleitet, selber einbilden.

Das Werk dagegen hat sich als verständlich und hierin als der Beschreibung überlegen herausgestellt. Aber das Werk wird nur als Sache verstehend nachvollzogen, d.h. verstanden werden in ihm die Wahrnehmungen, insofern sie, Worte, durch das Denken unter sich verbunden worden sind, nicht aber, insofern sie sich auf ihren Gegenstand, von dem sie ihr Herkommen ebenfalls haben (und nicht nur von der Sprache), beziehen. In dieser zweiten Hinsicht ist das Werk grundsätzlich ganz so wie die Beschreibung "unverständlich", und alles über das Verhältnis zwischen der Beschreibung und ihrem Gegenstand Gesagte gilt auch für es.

Wer also erwartet hat, im verständlichen Werk werde das, was an der Beschreibung unverständlich ist, verständlich, sieht sich enttäuscht. Zwar nimmt auch das Werk seinen Ausgang bei der Wahrnehmung und ist hierin der Beschreibung gleich. Während aber diese bei ihrem Gegenstand verharret und ihn, an ihm eine unabsehbare Fülle von Wahrnehmungen machend, von sich aus nicht mehr lässt, wendet sich das Werk schon früh, und mehr und mehr, und endlich ganz vom angeschauten Gegenstand ab, indem es die denkende Verbindung zwischen einzelnen Wahrnehmungen herstellt. Das Werk geht also nicht durch das Ganze der Beschreibung hindurch, um diese, sie aufhebend, hinter sich zurückzulassen.

Diese für das Werk notwendige Abkehr vom Gegenstand ist es,

die der auf ihm insistierenden Beschreibung ein R e c h t n e b e n d e m W e r k sichert. Denn kann der Beschreibung auch nicht geradezu ihr Gegenstand entnommen werden - dem Werk, das nur soviel an Wahrnehmung erfasst, als ihm denkbar ist, entnimmt man den seinen noch weniger. Die in ihm getroffene Auswahl aus der Fülle der an einem Gegenstand möglichen Wahrnehmungen reicht meist nicht hin, weder um von seiner Einzigartigkeit zu zeugen, noch um eine selbst unbestimmte Vorstellung von ihm zu evozieren. Aber noch mehr: Die sachhafte Bezogenheit dieser Wahrnehmungen auf sich selbst erschwert sogar dem bemühten Leser den Blick auf den Gegenstand, indem sie ihn ganz dadurch absorbiert, die internen Verbindungen nachzuvollziehen. Der Leser des Werks muss sich damit begnügen, sich bei der Lektüre denken zu fühlen, ohne sich vergewärtigen zu können, w a s es ist, das er denkt. Die mit dem Werk eintretende Verständlichkeit bringt also gegenüber der Beschreibung nicht nur Gewinn, sondern sie ist auch mit einem gravierenden Verlust verbunden. Verloren geht dem Werk seine Nähe zum Gegenstand, von dem es doch herrührt.

Anders die Beschreibung. Ihr Leser sieht sich in den vielleicht sehr gemächlichen Fluss einer unabsehbaren Folge von Wahrnehmungen versetzt, von denen eine jede auf den Gegenstand verweist. So dass, selbst angesichts der beobachteten Unbestimmtheit im Verhältnis zwischen der Vorstellung des Autors und der im Leser evozierten, zugegeben werden muss, dass die Beschreibung ihrem Leser den Gegenstand auf zuverlässigere Weise gegenwärtig macht als das Werk. Und selbst wenn ein Leser an der Möglichkeit einer auch nur annähernden Uebereinstimmung des in ihm Evozierten mit dem Gegenstand zweifelt, muss er sich doch gerade dies: dass ein Schreiber von e t w a s , einem Gegenstand welcher Art immer, betroffen worden ist, bezeugen lassen.

Sicher ist die Unbestimmtheit in der Evozierung des Gegenstandes durch die Beschreibung ein grundsätzlicher Mangel derselben. Wir besitzen aber kein anderes sprachliches Mittel, das in uns Gegenstände besser zu evozieren vermöchte, als eben die Beschrei-

bung. Denn sie ist, als Wahrnehmung, der unmittelbarste Ausdruck des Erfahrens von Gegenständen. Aus diesem Grund bedarf sie einer neuen Einschätzung. Es geht nicht mehr an, sie schlechterdings als unverständlich zu bezeichnen; das Wort drückt eine Geringschätzung aus, die, wie wir jetzt sehen, nicht gerechtfertigt ist. Die Beschreibung, in ihrem Eigenwert erkannt, wird dadurch nicht angemessen charakterisiert, dass ihr eine Eigenschaft *a b* gesprochen wird, die anderswo (im Werk) zwar angetroffen wird, hier aber einen empfindlichen Nachteil schafft, von dem die Beschreibung ihrerseits *n i c h t* betroffen ist.

Vermutlich werde ich zu einer angemessenen Beurteilung der Beschreibung am sichersten dadurch gelangen, dass ich mir überlege, wie ich die bisherige fand; Ich habe im ersten Kapitel von Texten gesprochen, nach deren Lektüre ich nicht den Eindruck gewinnen konnte, ich hätte sie nachvollzogen. Bei anderen Texten gewann ich diesen Eindruck, und sie traten, indem sie sich zunehmend und schliesslich ganz zu sich selber gewendet und sich mir so er-klärt hatten, als eigenständige gedankliche Subjekte vor mich hin, klar umrissen und unantastbar, und ich sagte von ihnen, ich hätte sie verstanden und nannte sie Werke (2. Kapitel). Jene anderen Texte dagegen schieden sich nicht gleicherweise von mir ab; ich hatte eigene Vorstellungen in sie hineingelegt, von denen sie mir nicht beantworteten, ob sie ihrer Intention entsprachen. So wurden sie nie recht sie selbst, sondern blieben Zwischendinge zwischen mir und ihrem Gegenstand. Ich nannte Texte dieser Art Beschreibungen, und weil sie mir nicht, wie die Werke, verständlich waren, musste ich sie wohl oder übel als unverständlich bezeichnen. Damit aber habe ich nicht die Beschreibung selbst, sondern ich habe diese *v o m W e r k h e r* betrachtet, und es ist nicht verwunderlich - freilich auch nicht überflüssig - dass sie im Grund nur als Nicht-Werk begriffen worden ist.

Zwar habe ich die Beschreibung *a u c h* positiv bestimmt - nämlich als Zeugnis; dennoch hielt ich eine Zeitlang ihre

negative Bestimmung eigentlich für hinreichend. Denn ich vermutete, dass das Werk, als eine perfektere Art von Text als die Beschreibung, diese, als etwas Primitiveres, mitenthalte, sich aber durch ein zusätzliches Moment über sie erhebe, und dass ich also auf die Beschreibung nicht mehr würde zurückzukommen haben. Diese Vermutung hat sich nicht bestätigt.

Was nun jene negative Bestimmung angeht, so stimmt es zwar weiterhin, dass die Beschreibung aus ihrem blossen Wortlaut nicht nachvollziehbar ist, weil es ja auch dabei bleibt, dass diese Worte (Namen) nicht miteinander-, sondern je isoliert nur mit ihrem Gegenstand verkettet und deshalb unter sich notwendig unzusammenhängend, also nicht nachvollziehbar sind. Und auch das stimmt: Die Beschreibung evoziert in uns ihren Gegenstand nicht mit Bestimmtheit, d.h. sie ist nicht in dem Sinne nachvollziehbar, dass sich in uns, die wir von ihr angeleitet wären, die Vorstellung ihres Gegenstandes langsam aufbaute. Da uns aber keine bessere theoretische Gegenstandsvermittlung als die Beschreibung zu Gebot steht, haben wir uns in diese Gegebenheit zu schicken, und wir lassen den Anspruch auf Bestimmtheit dieser Vermittlung, weil wir ihn jetzt als unrealistisch begriffen haben, fallen. Wir akzeptieren, dass auch das unbestimmte Aufbauen einer Vorstellung anhand einer Beschreibung ein Nachvollziehen derselben ist, und damit, dass wir auch sie verstehen. Auch der Beschreibung kommt Verständlichkeit zu - zwar keine denkerische wie die des Werks, aber eine sinnlich-imaginative.

Wir brauchen übrigens von dieser sinnlichen Verständlichkeit nicht eigens zu befürchten, dass sie eine viel unzuverlässigere sei als die denkerische. Grundsätzliche kulturelle Übereinstimmungen zwischen dem beschreibenden Autor und dem Leser (Konventionalität der Worte, der Art, sich Gegenständen zuzuwenden usf.), ferner zwischen den beschriebenen Gegenständen und ähnlichen vom Leser bereits erfahrenen gewährleisten einige Entsprechung zwischen dem Gegenstand und der Leser-Vorstellung. Eine weitgehende Konventionalität setzt aber auch das denkende

Verstehen voraus. Die Denkformen, mittels deren wir Wahrnehmungen unter sich verbinden, werden nur von Rationalisten als allen Menschen eingeboren und absolut und also für notwendig allgemeinverständlich gehalten. Diese Formen bilden sich aber anders im Subjekt erst aus und sind nicht unbesehen anwendbare fixe geistige Kunstgriffe. Vielmehr verändern sie sich in ihrer fortgesetzten Anwendung, die individuell mitbestimmt ist, und gewinnen so, ausser dass sie sich in ihrer Konventionalität einspielen, zugleich ihr individuelles Gepräge. Dieses ist es, welches a u c h im Verstehen von Gedachtem eine Unbestimmtheit verursacht.

Damit relativiert sich aber auch die These, das Werk sei a u s s i c h s e l b s t verständlich, worin es sich ebenfalls von der Beschreibung zu unterscheiden schien. Als der Beschreibung äusserlich bezeichnete ich die Vorstellungen, die sich der Leser i n s i c h machen müsse, um jene zu verstehen. Sei es so. Aber auch der Leser des Werks leistet ja offenbar Eigenes, nicht dem Werk selbst Entnehmbares, als Folge der Individualität seiner Denkweise nämlich. Das ist hier nicht weiter auszuführen; die Bemerkung dient nur dazu, noch einmal dem Eindruck der Inferiorität der Beschreibung gegenüber dem Werk entgegenzuwirken.

4. Das Beobachten und das beschreibende Werk

Die Beschreibung und das Werk sind zwei grundsätzlich verschiedene Arten sprachlicher Aeusserung. Die Beschreibung gibt ihren Gegenstand, das Ding, wieder, das Werk, sie darstellend, die Sache. Insofern eine ursprüngliche Sache ihrem Gegenstand entnommen ist, konnte es scheinen, als ob die Beschreibung eine Vorstufe des Werks sei. Dem ist aber nicht so: Weder geht die Beschreibung im Werk auf, noch erst recht dieses in jener. Denn die Beschreibung, rein, ist eine unendliche Folge von unmittelbar am Gegenstand gemachten Wahrnehmungen; das Werk, rein, ist die ausschliesslich interne Bezogenheit von Wahrnehmungen aufeinander. Deshalb sind die auf den Gegenstand verweisenden (externen) Wahrnehmungen der Beschreibung mit der Spiegelung derselben im Werk (intern) nicht zu vereinen. Auch die unendliche Zahl der Wahrnehmungen in der Beschreibung widerspricht der nur verhältnismässig geringen im Werk; dass es hier aber nur wenige sein können, folgt aus der Beschränktheit des menschlichen Bewusstseins, das nur verhältnismässig wenige Wahrnehmungen in sich zur Sache vereinigen kann, weil ihm bei zunehmender Anzahl der Teile die entsprechenden sich vervielfachenden sach-haften Bezüge unübersehbar werden. Die Begriffe der Beschreibung und des Werks schliessen sich gegenseitig weitgehend aus.

Wie es nun aber in der Wirklichkeit gar nichts "Reines" gibt, so auch keine reine Beschreibung. Denn kein Mensch, der doch immer auch ein Denkender ist, kann dieses sein Vermögen sosehr ausschalten, dass ihm auch nur eine längere Folge unmittelbarer Wahrnehmungen gelänge. Und selbst wenn er es könnte: Eine unendliche solche Folge läge notwendig ausserhalb seiner Beschränktheit. Die reine Beschreibung ist also eine Abstraktion, oder anders: Sie ist die Konstruktion des Produkts eines Menschen, der zwar über sinnliche Anschauungskraft verfügt und über Worte, aber über diese nur als nennende, sich auf den Gegenstand beziehende und nicht auch als untereinander verknüpfbare, d.h. denkbare. - Auch das reine Werk ist eine Abstraktion,

denn andererseits ist kein Mensch so ausschliesslich denkend, dass er dem Verweisungscharakter der Worte auf die Gegenstände ausserhalb des Werks dauerhaft widerstehen könnte.

Was es in der Wirklichkeit gibt, sind Texte, die eher dem Begriff der Beschreibung, und andere, die eher dem des Werks entsprechen. Und der Sinn der beiden Abstraktionen wird es sein, uns in den Stand zu stellen, an bestimmten Texten das an ihnen Beschreibungshafte resp. das Werkhafte auszumachen. Da nun kein wirklicher Text entweder ganz (reine) Beschreibung oder ganz (reines) Werk ist, wird schon hier klar, dass jede Analyse, die nach einem der beiden Begriffe verfährt, bestimmte Teile des Textes erfassen wird, die übrigen nicht. Wir haben ausserdem gesehen, dass Worte nur entweder gedanklich (unter sich) oder gegenständlich (mit dem Ding) verknüpfbar sind. Folglich wird an einem Text das nicht Werkhafte notwendig als Beschreibungshafte bestimmt werden können und umgekehrt. So sind zwar "Beschreibung" und "Werk" zwei sich zuwiderlaufende Begriffe, und ein ganzer Text wird nie zugleich ganz Beschreibung u n d ganz Werk sein können; wohl aber werden einzelne seiner T e i l e sein Beschreibungshafte, andere sein Werkhaftes ausmachen. Soviel über eine mögliche praktische Anwendung der gefundenen Abstraktionen. Es kann nun noch von diesen her bestimmt werden, wie die wirklichen Beschreibungen und Werke beschaffen sind.

Die wirkliche Beschreibung ist nicht so vom Denken losgelöst wie es anfänglich schien. Was wir für gewöhnlich eine Beschreibung heissen, ist in der Regel keine Folge einfacher, unmittelbarer Wahrnehmungen, sondern eine Folge von B e o b a c h t u n - g e n . Die Beobachtung aber ist eine g e r i c h t e t e Wahrnehmung. Während das einfache Wahrnehmen ein Aufmerken ist auf a l l e ihm anhand seines Gegenstandes einfallenden Worte, ist das Beobachten in einer bestimmten H i n s i c h t auf ihn aufmerksam. Es hält sich anhand eines aus dieser sich bestimmenden Gegenstandes nur für im voraus als relevant be-

stimmte mögliche Wahrnehmungen offen; Dies und dies wird auf das und das hin geprüft - beispielsweise dieser Kopf auf besonders hervorstechende Züge. Das einfache Wahrnehmen würde seine Wahrnehmungen an keinem "Kopf" machen. Es wüsste nicht, dass der Gegenstand, der es gefangennimmt, ein Kopf ist. "Kopf" wäre ihm vielmehr nur e i n e von allen an ihm machbaren Wahrnehmungen. Dieses sein Unwissen ist seine Stärke. Denn wo ein Ding als Kopf gefasst wird (in der Beobachtung), schränkt sich das Wahrnehmen auf dasjenige ein, was den Kopf zu diesem Kopf macht. Bei Behrens' Kopf z.B. sind es die zitierten Eigenschaften (13). Wo hingegen das Ding selbst angeschaut wird (und nicht ein Gewusstes beobachtet), sind tausend Wahrnehmungen zu machen, aus denen ein Leser dennoch nicht unbedingt zu ersehen brauchte, dass sie an einem K o p f gemacht wurden.

Mit der Hinsicht (und der Auffassung des Dings a l s seiner) tritt ein d e n k e r i s c h e s Moment in das Wahrnehmen, das damit aufhört, reines Wahrnehmen zu sein, und ein Beobachten wird. Aus diesem kann selbstverständlich keine reine Beschreibung hervorgehen, sondern nur eine, deren Teile auch unter sich verbunden sind, und zwar dadurch, dass sie alle in diese Hinsicht fallen. Dieses Fallen in eine Hinsicht ist das, was sie miteinander gemeinsam haben und was sie folglich miteinander verbindet. Für eine Folge von Beobachtungen müsste eigentlich ein eigener Name gefunden werden; es ist aber üblich, auch sie als Beschreibung zu bezeichnen, und ich werde im folgenden von diesem Sprachgebrauch nicht abweichen. Der Zusammenhang wird jeweils klären, ob es sich um eine reine oder eine wirkliche Beschreibung handelt.

Die wirkliche Beschreibung steht, insofern in sie ein denkerisches Moment tritt, dem Werk offensichtlich näher als die reine Beschreibung. Dennoch unterscheidet sie sich wesentlich von ihm. Denn viele Beobachtungen machen noch keine Sache. Der Beobachtende besitzt vielmehr schon v o r seiner ihm eigenen Tätigkeit eine Sache, die ihn bei seiner Suche anleitet. Er besitzt vorgängig einen bestimmten Sachzusammenhang, und möchte

ihn an einem bestimmten Gegenstand verwirklicht sehen. Das Beobachten führt deshalb nicht, wie das Werk, zu einer Anzahl von um ihrer selbst willen gemachten Wahrnehmungen, die sich, ihrer Art und Kombination gemäss, zur Sache fänden, also zu einem Bezugsganzen, in dem jeder Teil für die Existenz des komplexen Ganzen unerlässlich ist. Was die Beobachtungen unter sich verbindet, ist n u r der einförmige Umstand, dass sie in die Hinsicht des Beobachters gefallen sind - im Gegensatz zu allen andern am Gegenstand möglichen Wahrnehmungen. Dem Beobachtenden geht an seinem Gegenstand nichts auf, er betrachtet ihn in Hinsicht auf etwas, was ihm ev. vorgängig aufgegangen ist. Dem wahrnehmenden Denkenden dagegen geht am Gegenstand die Sache auf. Die Beobachtung setzt eine Sache voraus, die nicht vom Beobachtenden selbst zu stammen braucht; dieser kann eine schon gefundene und dargestellte übernehmen und anwenden. Das Werden einer Sache am Gegenstand dagegen ist stets ein originäres.

Es ist nun noch zuzusehen, wie sich das W e r k verwirklicht. Bereits klargeworden ist, dass sich das reine Werk nicht realisieren kann, weil es der Natur des menschlichen Bewusstseins widerspricht, sich ausschliesslich denkend zu verhalten. Die Worte des Werkes, anstatt ein vollkommen internes Bezugsganzes herzustellen, müssen doch auch extern verweisen. Jedes Werk ist deshalb in einem bestimmten Grad beschreibend. Aber damit erfüllt sich nicht etwa die am Anfang heimlich gehegte Hoffnung, dass das wirkliche Werk die Vorzüge des Werks und der Beschreibung in sich vereinigte und also im umfänglichen Sinn des Begriffs "beschreibendes Werk" wäre. Denn es sind ja nur bestimmte Teile des Werks beschreibend und bestimmte andere werkhafte. So scheint es, als müsste das wirkliche Werk ein unseliges Produkt bleiben, das seinem eigenen begrifflichen Anspruch nicht zu genügen vermag.

Wenn man sich aber ausdenkt, wie ein reines Werk, verwirklicht, aufgefasst werden m ü s s t e , erkennt man, dass

das am Werk Wesentliche, das Werkhafte, nur am "unreinen" - sagen wir dennoch - b e s c h r e i b e n d e n W e r k zutage treten kann und dass also ein solches einem reinen, selbst wenn es das gäbe, vorzuziehen wäre. Ein vollkommen intern verweisendes Sinnganzes könnte nämlich zwar als solches nachvollzogen, verstanden werden; aber indem es ihm gelänge, die Aufmerksamkeit des Lesers ganz in sich gefangen-zunehmen, würde es sich zugleich um seinen Sinn als Ganzes bringen. Denn als Ganzes kann es zur Wirkung gelangen nur, wenn es sich von etwas, das nicht es ist, abhebt; das tut es nicht, wenn es nur in sich hineinverweist.

Es ist deshalb notwendig, dass im wirklichen, beschreibenden Werk ein Ueberfluss an Wahrnehmungen sei, der nicht direkt in der Konstruktion der Sache tragend ist, sondern sich frei in ihr bewegt. Es sind dies die Wahrnehmungen, die weiterhin, im Rahmen des Werks, extern verweisend sind, die also den Gegenstand der Sache in Erinnerung rufen und so die Sache neben ihren Gegenstand stellen. Damit wird aber auch deutlich, dass die Sache eine unter anderen am gleichen Gegenstand möglichen ist, wodurch sie sich nicht mehr nur vom Gegenstand, sondern auch noch von diesen möglichen Sachen abhebt. Damit gewinnt sie, ein Ganzes, ihren Platz im Gesamten.

5. Das Ding und die Sprache

Die Beschreibung und das Werk sind in verschiedener Weise Vermittlung zwischen dem Ding (Gegenstand) und der Sprache oder die Weise, wie die Sprache sich anhand eines Gegenstandes konkretisiert.

Die Beschreibung hält sich näher an den Gegenstand als das Werk; dafür ist ihr tragendes sprachliches Element auch nur das Wort. Das Werk entfernt sich vom Gegenstand, und es hat dafür mehr an der Sprache teil, indem es sie auch in ihren Bezügen zwischen den Worten beansprucht und also gedacht ist.

Ueberblickt man die wichtigsten in dieser Arbeit vorkommenden Ausdrücke ihrer Reihe nach, so steht am Anfang das **D i n g**; dieses verbindet sich in der **W a h r n e h m u n g** mit den Worten, die entweder zu einer **B e s c h r e i b u n g** werden, oder aber sich in einer **S a c h e** vereinen, die, dargestellt, das **W e r k** ist, welches in bevorzugtem Masse an der **S p r a c h e** teilhat. Von diesen Ausdrücken sind hier alle ausser dem ersten und dem letzten begriffen worden; das Ding und die Sprache, obwohl immerzu (letztere unausdrücklich) gegenwärtig, dagegen nicht. Das Ding zu begreifen ist, wie ich einleitend bemerkte, nicht Aufgabe des Literaturwissenschafters, sondern des Philosophen. Dies hindert aber den Literaturwissenschaftler nicht daran, von einem Erfahren des Dings zu wissen - es ist jedermann gegeben -, und auf dieses immerhin Gewusste ein paar Gedanken zu gründen, angefangen bei der Wahrnehmung, dem ersten Ausdruck solchen Erfahrens. Aber auch die Sprache zu begreifen ist nicht Aufgabe des Literaturwissenschaftlers, sondern wiederum die der Philosophen. Ihnen ist immer wieder die Auseinandersetzung mit dem Ding zur Auseinandersetzung mit der Sprache gediehen. Diese ist ja ihr Mittel, unter dessen Verwendung sie sich über das Ding ausdrücken. Dieser Ausdruck kann nur ein begründeter sein, wenn ihnen das Mittel bekannt ist. Der Literaturwissenschaftler hat es nur mit

Konkretisierungen der Sprache zu tun, mit den Texten der Literatur. Aber wiederum ist ihm die Sprache dennoch ein Erfahrenes wie für jedermann und insofern eine auch von ihm - freilich unbegriffene - in Anschlag zu bringende Realität.

In meiner Darstellung der Vermittlung von Ding und Sprache sind einige Stellen solcherweise letztlich unbegriffen geblieben, und sie müssen es bleiben. Ich möchte aber doch noch wenigstens global auf sie zu sprechen kommen. Es handelt sich um zwei Gruppen von Aeusserungen. Die erste betrifft natürlich die Wahrnehmung am Ding, die zweite die Sache, in der das Ganze der Sprache sichtbar wirksam wird.

Die Wahrnehmung ist zu definieren als das Einfallen von Worten bei Anschauung eines Dinges. Wäre das Ding begriffen, müsste vermutlich auch gesagt werden können, welche Art von Worten dem Anschauenden einfallen. Aber das Ding ist nicht begriffen. Ich gehe, von ihm redend, vielmehr von einer eigenen, an mir bemerkten und von mir als mich Beobachtendem nicht weiter zurückführbaren Erfahrung aus: der Erfahrung, dass ich im Alltag immer wieder plötzlich gewisser Dinge mit der grössten Intensität innewerde und mir dazu entsprechende Worte einfallen. In seiner "Nausée" macht J.P. Sartre solches überall anschaulich, und ich kann mir dazu alles weitere ersparen (14).

Indem in der Wahrnehmung das Ding solcherweise sich von Worten - die Sprache sind - benennen lässt, steht es bereits in einem ersten, unmittelbaren Bezug zur Sprache. Es liegt aber an eben dieser Unmittelbarkeit der einzelnen Wahrnehmung, dass das Ding im Wahrnehmenden nicht die Sprache insgesamt, sondern nur ein isoliertes Wort direkt zu betreffen scheint, so als hätte dieses eigens für es bereitgestanden und stünde nicht ausserdem verflochten im Universum des S p r a c h g a n z e n . Dieses, die Sprache als Geist, als Gesamtheit von Sinnbezügen zwischen geschichtlich erfüllten Trägern von B e d e u t u n g e n (Worten), wird s i c h t b a r wirksam erst in der

Sache. Ich möchte dies an einem Beispiel erläutern und damit gleichzeitig den allgemeinen Teil dieser Arbeit, der beim Ding seinen Ausgang genommen hat, nach dessen Gegenseite hin, der *S p r a c h e*, zum Abschluss bringen.

Ein Mensch habe sein Leben in einer bestimmten Gesellschaft verbracht. Er habe während dieser Zeit eine unabsehbare Fülle von Wahrnehmungen an dieser Gesellschaft, seinem Gegenstand, gemacht. Er hat insbesondere *M e n s c h e n* wahrgenommen: Manche sind gut gekleidet, andere unauffällig, andere hässlich, andere ärmlich. Manche gehen aufrecht, andere schlaff, andere gebeugt. Manche sind dünn, andere mager, andere wohlgenährt, andere verfettet. Manche strotzen vor Gesundheit, andere sind von Krankheit ausgemergelt. Manche sind lebend, andere sterbend. Manche sind arm, andere begütert. Manche sind glücklich, andere freudlos, andere unbeteiligt, andere traurig, andere verzweifelt. Manche sind Knechte, andere Diener, andere Herren. Manche arbeiten körperlich, andere geistig. Manche sind von Staats wegen mächtig, andere ihnen untergeben usw. usf. - Diese Fülle von Wahrnehmungen hat er an seinem *e i n e n* Gegenstand gemacht und bei einer jeden das unterschiedslose Gefühl einer gewissen Befriedigung verspürt, auch das, und auch das noch bemerkt zu haben. Und er schwelgt in dem panoptischen Reichtum, den ihm sein Gegenstand bietet und ist von seiner Vielfältigkeit begeistert und benommen.

Als Denker kann er nun aber nicht verhindern, dass die *S p r a c h e* in ihm ihr *g a n z e s* Recht fordert, dass also diese ihm einfallenden Worte nicht länger nur als isolierte Namen im Bezug zu ihrem Gegenstand aufgehen, sondern dass sie, die Worte, in ihrer umfassenden geschichtlich gewordenen *B e d e u t u n g* *z u e i n a n d e r* in ein Verhältnis treten, d.h. dass einige sich in ihm zur Sache zusammenfinden. Dabei wird er gegebenenfalls eine ihn erstaunende, ja erschreckende Feststellung machen müssen: die nämlich, dass bestimmte Wahrnehmungen, die er mit ununterschiedener Aufmerksamkeit wertungslos, einzeln zu verschie-

denen Zeitpunkten an einem und dem selben Gegenstand gemacht hat und die, als Namen, in seinem Gedächtnis ruhig nebeneinander bestehen, sich in der Sache als grundwidersprüchlich und in bewegtestem Streit miteinander stehend erweisen können. Denn eines ist es, sukzessive wahrzunehmen, dass es in einer Gesellschaft beispielsweise von Staats wegen Mächtige und ihnen Untergebene gibt, ein anderes, diese Wahrnehmungen zusammenzudenken. Indem sie nämlich einerseits alle Menschen sind, die Mächtigen und die Untergebenen, und als solche über die gleiche Seins- und Äusserungsberechtigung sollten verfügen dürfen, ist andererseits diese im Wort "Mensch" liegende Forderung im Falle des Mächtigen und des Untergebenen offenbar weithin nicht erfüllt. Als blosse Worte nun würden die "Mächtigen" und die "Untergebenen" bei all ihrer unterschiedlichen Bedeutung noch in keine Sache treten, sondern einfach Qualitäten bezeichnen, deren tatsächliche Erscheinung nicht zur Frage stünde. Weil sie aber an einem Gegenstand wahrgenommen werden, gehen sie in eine Sache ein. Die Wirklichkeit hat ihr (reales) Nebeneinander erwiesen und veranlasst so das Denken, sie in der Sache zusammenzubringen. In ihr erst wird Gegensatz, was dem Schauenden unterschiedslos Wahrnehmung war.

Das Beispiel macht deutlich, wie das Ding in der Sache nicht mehr nur, wie in der Wahrnehmung, zu den einzelnen Worten, sondern zum Sprachganzen in Bezug tritt. Dieser Bezug ist zwar ein mittelbarer als der zum Wort, dafür ist er kein nur wahrnehmender mehr, sondern ein denkerischer. Im Werk kommt das Wort zur Sprache. Es entfaltet sich in ihm in seiner umfänglichen Bedeutung, indem es sich an seinem Gegenwort bemisst. Und dieses wird ihm dadurch zum Mass, dass es sich seinerseits entfaltet. Während in der Beschreibung die gleichmässige Wahrnehmung herrscht, dominieren im Werk die Extreme derselben, die in ihm schroff aufeinanderstossen. Und ein Werk wird umso tiefer sein, je extremer es ist. Dass aber auch es, selbst wenn es dafür keine umfassende ausdrückliche Verwendung hat, der Fülle der (beschreibenden) Wahrneh-

mungen entspringen muss, ist sicher; denn nur die Fülle enthält das Extreme.

Die Beschreibung hat, insofern sie sich aus Worten zusammensetzt, wie gesehen, bereits einen Bezug zur Sprache; besonders aber verweist sie auf das Ding, es unbestimmt evozierend; mit Bestimmtheit b e z e u g t sie es. Das Werk hat umgekehrt zwar einen unleugbaren Bezug zum Ding; besonders aber entnimmt man ihm, was Sprache ist - nicht deren Totalität, wohl aber ihre Qualität; sinnhafte Verbindung von Bedeutungen; mit Bestimmtheit jedoch z e u g t es von ihr als von einer allgegenwärtigen Realität, in der, was Namen hat, seinen Ort findet.

II. T E I L

Vorbemerkung

Im folgenden werden die gewonnenen Begriffe auf dichterische und poetologische Texte vorab der deutschen Literatur seit Lessing angewendet. Die Reihenfolge dieser fünf Aufsätze entspricht nicht derjenigen des geschichtlichen Auftretens dieser Texte; deshalb mag ein Hinweis nützlich sein: Alle Aufsätze basieren je auf einem bestimmten begrifflichen Umkreis der voranstehenden Kapitel, und es war deshalb angezeigt, sie in der dort vorgegebenen Ordnung aufeinanderfolgen zu lassen: Die *B e s c h r e i b u n g* (oder das Wahrnehmen) ist es, unter deren Aspekt zunächst ein Journal von Peter Handke betrachtet werden soll. Das wahrnehmende Beschreiben wird sodann in Lessings "Laokoon" der *B e o - b a c h t u n g* gegenübergestellt. Danach wird in einer Untersuchung von Schillers theoretischen Schriften der *W e r k* begriff in den Vordergrund treten. In einem weiteren Kapitel, das drei dramatische Werke behandelt, steht das *Werkhafte a l l e i n* zur Diskussion. Ein kurzes Kapitel über ein Gedicht von Goethe passt nicht in diese Ordnung; ich schicke es als eine Einübung in die Handhabung der beiden Hauptbegriffe den übrigen Kapiteln voraus.

1. Goethe, "Wandrer's Nachtlid"

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde,
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Das Gedicht (1) scheint, im einzelnen betrachtet, eine typische **B e s c h r e i b u n g** zu sein. Wir unterscheiden drei wahrnehmende Aussagen über einen Gegenstand: eine Landschaft. Es endet mit einer vierten, mahnenden Aussage an ein Du. Dieses Du erscheint schon im vierten Vers. Die Aussagen sind also vom sie machenden Du nicht gesondert. Deshalb kann vielleicht als der einheitliche Gegenstand des ganzen Gedichts das eine Landschaft **w a h r n e h m e n d e D u** gelten.

Was so als Beschreibung erscheint, hat nun aber auf den Leser eine durchaus nicht beschreibungshafte Wirkung: Es präsentiert sich beim Lesen und Rezitieren als ein vollkommen geschlossenes Ganzes und ist für jedermann verständlich. Es muss folglich ein **W e r k** sein. D.h. seine Aussagen sind offenbar wider den ersten Anschein nicht isolierte, freie, die nur in einem Bezug zu ihrem Gegenstand stünden, sondern sie sind auch denkerisch untereinander zu einem Ganzen verbunden. Es fragt sich nur wie. Ausdrücklich jedenfalls nicht: Was wir vor uns haben, ist ein einfaches **N e b e n e i n a n d e r** von Aussagen, die durch keinerlei ausdrückliche gedankliche Verhältnisangaben wechselseitigen Kontakt haben. Es ist also zu finden, was das unausdrücklich in ihm Gedachte ist.

Das Gedicht drückt eine auf seinen Schluss zielende Bewegung aus. Es erfüllt sich mit dem letzten Wort. Ein Aeusseres - Ruhe, Windstille, Schweigen - gerät in Uebereinstimmung mit dem Du. So gesehen steht der Schlusssatz dem ganzen vorangehenden, dreiteiligen Satz gegenüber. Aber die drei Teile des

ersten Satzes stehen nicht je im gleichen Verhältnis zum Schlusssatz. Vielmehr geschieht vom ersten bis zum dritten Teilsatz eine allmähliche Annäherung an das Du des Schlusssatzes. Die Gipfel von Hügeln sind ihm am fernsten; die Wipfel der einzelnen Bäume, in denen es kaum einen Hauch spürt, sind ihm schon näher; und die Vögelein, die im Walde - und wohl grösstenteils unter den Wipfeln - schweigen, noch näher. Bis dass das Du auf diesem Annäherungsweg sich schliesslich selber anspricht. Es verbirgt sich also in dieser ganz absichtslosen Wahrnehmungsfolge eine geheime Methode, die bereits eine gewisse Ordnung in sie bringt.

Es ist aber nicht diese sinnliche Ordnung allein, die dem Gedicht die Endgültigkeit verleihen könnte, die es hat. Und erst jetzt komme ich zum eigentlichen in diesem Gedicht **G e d a c h t e n**. Die Gipfel sind nämlich nicht nur bezüglich ihrer räumlichen Distanz dem Du entfernter als die Wipfel, sondern ausserdem und besonders in metaphysischer Hinsicht: In der Tat erfüllt sich in dem Gedicht die uralte metaphysische **S t u f e n o r d n u n g d e s S e i e n d e n** auf ihre Weise. Die Gipfel, das sind Erhebungen der Erde, der **u n b e l e b t e n** Natur, und auch in diesem Sinne das dem Du Fernste. Die Wipfel haben, als Teile von Pflanzen, teil an der ersten Stufe der **B e s e e l u n g**, des Lebens. Die Vögelein sind Tiere und also ausserdem **e m p f i n d e n d**. Und die Ruhe, die die Natur auf diesen drei Stufen - stellvertretend benannt mit Gipfel, Wipfel und Vögelein - umfängt, geht nun auch auf den Vertreter der vierten Stufe, das Du, den fühlenden und denkenden Menschen, über.

Es muss nicht sein, dass ein Leser bei der Lektüre des Gedichts das erkenne. Aber die genannte Stufenordnung ist so tief und für sein Denken so fundamental, dass es nicht ausbleiben kann, dass sie in ihm angesprochen wird. Und indem sie solcherweise ganz, in ihren vier Elementen, ausgesprochen wird, spricht das Gedicht in gewisser Weise auch die ganze Natur aus, und es bleibt über es hinaus nichts weiteres hinzuzufügen. Und es ist unbestreitbar als Werk anzusprechen.

2. Wahrnehmen und Aufschreiben: Peter Handke

Im Herbst 1977 wurde ich auf ein damals soeben erst erschienenes Buch aufmerksam gemacht, von dem ich schon nach der Lektüre der nur zweiseitigen "Vornotiz" fast mit Bestimmtheit ahnte, dass es sich eignen müsse, im Rahmen dieser Arbeit behandelt zu werden. Das Buch stammt von Peter Handke, es heisst "Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 - März 1977)". Ich las es als eine sehr weitgehende Bestätigung meiner eigenen Ausführungen über die Wahrnehmung und die Beschreibung und möchte es in dieser Beziehung hier zur Sprache bringen.

Die "Vornotiz", über die bereits vorliegenden Aufzeichnungen reflektierend, gibt an, in welcher "Absicht" das Journal begonnen wurde, und erläutert die Gründe, warum diese "Absicht" bald zugunsten einer Absichtslosigkeit aufgegeben wurde. Handkes "Absicht" war es ursprünglich, Aufzeichnungen zu machen zum Zweck, "sie in einen Zusammenhang zu bringen, etwa einer Geschichte (...) oder eines (...) Theaterstücks". Die "täglichen Wahrnehmungen" sollten also für etwas "gebraucht" werden. Diese seine Absicht eine Zeitlang verfolgend, erkannte er aber, dass "die Wahrnehmungen an sich, wie sie zufällig geschahen, (...) auch schon ausgerichtet" wurden "für einen möglichen Zweck". Das hiess: "Eindrücke und Erlebnismomente", die sich diesem Zweck nicht unterordnen liessen, "wurden dabei vernachlässigt; sie 'konnten vergessen werden'." Daran nahm Handke mehr und mehr Anstoss.

Eine terminologische Zwischenbemerkung: Was Handke hier noch unter "Wahrnehmungen" versteht, ist nicht dasselbe, was ich unter diesem Wort begriffen habe (1). Es sind ja Wahrnehmungen, die in einer - wenngleich noch unbestimmten - Hinsicht (die projektierte "Geschichte") erfolgen, es sind also gerichtete Wahrnehmungen. Ich habe diese, im Unterschied zu den unvoreingenommenen Wahrnehmungen, Beobachtungen genannt.

Handke nimmt also Anstoss am Beobachten. Dass während des Beob-

achtens so manches, was ausser der Beobachtungshinsicht fällt, dennoch wahrgenommen wird, dann aber, weil es "nicht-projekt-dienlich" ist, untergehen, " v e r g e s s e n " werden muss - das ist er in Kauf zu nehmen nicht gewillt. Er wendet sich deshalb vom Beobachten ab und überlässt sich dem unmittelbaren, absichtslosen, " z w e c k f r e i e n " W a h r n e h m e n . Der Verlust des "Zusammenhangs (...) einer Geschichte" (vielleicht eines Werks) schmerzt ihn weniger als der Verlust der "täglichen Wahrnehmungen". Diesen widmet er sich jetzt mit ungeteilter Aufmerksamkeit, und er erlebt den Verzicht auf "Zusammenhang" als eine "Befreiung von gegebenen literarischen Formen" und als "Freiheit in einer" ihm "bis dahin unbekannten literarischen Möglichkeit". "Ich übte mich nun darin," fährt er fort, "auf alles, was mir zustiess, sofort mit Sprache zu reagieren." Er will nicht erst einmal Erlebnisse geniessen und diese dann - vielleicht nur Augenblicke später - als erinnerte mit Worten versehen, sondern das Erleben soll ihn " s o f o r t ", unmittelbar hinsichtlich seiner Sprach-Begabung erregen (2), es soll eins sein mit einem Sprach-Erleben. Auf diese Weise glaubt er der Ausdrucksschwäche unseres "Kommunikations-Zeitalters" zu entgehen, das sich angesichts von Erinnertem zu oft nur noch einer "täglich gehörten, vor Vertraulichkeit nichtssagenden, hilflosen 'Du weisst schon, was ich meine'-Sprache" bedient. Mit der Zeit dann wird ihm die Bemühung, den einzelnen Erlebnissen mit der Sprache auf dem Sprung zu sein, zur zweiten Natur. Das Wahrnehmen, dieses sofortige Reagieren mit Sprache, wird ihm zum angenehmen "ständigen Ereignis". Fast überflüssig zu sagen, dass Handkes Aufzeichnungen "in allen Lebenslagen gemacht wurden, nur nicht am Schreibtisch". Handkes Journal ist ja nicht in erster Linie innere Wahrnehmung - das heisst aber bald einmal Selbstreflexion - im Sinne von H.F. Amiels "Journal Intime" oder F. Kafkas "Tagebüchern 1910 - 1928", sondern das Wahrnehmen begleitet unausgesetzt seine alltägliche Existenz, und die schriftliche Fixierung hat naturgemäss im Augenblick und am Ort des wahrgenommenen Geschehnisses zu erfolgen. Handke nennt denn sein Journal auch richtig eine "Reportage der Sprachreflexe", von sehr beschränkten Ge-

schehnissen nämlich. A u g e n b l i c k l i c h k e i t ,
P u n k t u a l i t ä t ist die auffallendste Eigenschaft
dieses Buches, und sie ist die direkte Folge der Augenblick-
lichkeit der Wahrnehmung selbst. Lange anhaltende "äussere
Ereignisse" (Handke nennt "den Tod eines Freundes, einen
Krankenhausaufenthalt, einen Umzug") werden, dem Vorsatz
"zweckfreier Wahrnehmung" des Journals entsprechend, "nie
ausgeführt". Sie "ausführen" hiesse nämlich, sie zum Gegen-
stand von Geschichten machen; dies wiederum hiesse: schreibend
einen bestimmten Zweck verfolgen (Darstellung eines Vorgegeben-
en, etwa eines Krankenhausaufenthaltes), und dies wiederum
würde ein B e o b a c h t e n des Gegenstandes voraussetzen
zum Zweck seiner verständlichen Wiedergabe. - Handke will sich
aber gerade n i c h t auf ein gezieltes Wahrnehmen einlassen.
Diese dauernden Ereignisse können deshalb im Journal nur dann
"durchscheinen", etwa in freien Wahrnehmungen, die im Kranken-
haussaal gemacht werden von dem durch seine Krankheit gleich-
sam nicht berührten, immerwachen Subjekt Handke, dem ein Herr
mit Schirm auf der Strasse qualitativ eins wäre mit einer
Krankenschwester mit Spritze vor einem Bett; Kristallisations-
punkt für ein paar Worte.

Handkes Journal besteht über weiteste Strecken aus kleinen und
kleinsten Notizen, die in vielen Fällen weniger als eine Zeile
füllen und deren durchschnittlicher Umfang etwa bei vier Zeilen
liegen dürfte. Anlass zu den meisten dieser Äusserungen ist
ein Gegenstand der Sinne, ein äusserer oder ein innerer (Emp-
findung, Gefühl), seltener ein Gedanke. Es fragt sich, ob, und
wenn ja, wie ein Leser sich in der Vielfalt dieser Einzelheiten
zurechtfindet, wie er sie v e r s t e h t .

Es ist gezeigt worden, dass die Verständlichkeit einer Beschrei-
bung in der Evozierung ihres Gegenstandes im Leser besteht (3).
Die Beschreibung nennt ihren Gegenstand, von dem der Leser sei-
ne eigene Vorstellung hat, und differenziert diese (4). Eine
einzelne Wahrnehmung nun, nackt hingeworfen, nennt ihren Gegen-

stand nicht, sie ist aber doch an einem Gegenstand gemacht worden. Stünde ich im Augenblick, in dem sich ein Autor äusserte, n e b e n diesem und hätte ich den Blick frei auf den ihn beschäftigenden Gegenstand, so würde ich seine wahrnehmende Aeussderung verstehen, indem ich sie und den Gegenstand zusammen auffasste und sie auf den Gegenstand bezöge. Läse ich dagegen in einem Buch das isolierte Wort "Mein Fleisch!", das offenbar als die Wahrnehmung eines Autors zu gelten hätte, so könnte ich damit gar nichts anfangen. Gleich erginge es mir, wenn ich Worten wie "eine Häufung von déjà-vu-Erlebnissen" oder "schöne Linie am Morgen im Bett" oder "vage Gegenstände unter Eis" läse. Es würde mir zu einem Verständnis etwas fehlen: Ich wüsste nicht, von welcher Vorstellung ich ausgehen müsste, an der die Wahrnehmung gemacht wurde, es fehlte mir die konkrete Handhabe, auf deren Grund ich diese Worte in mir zur Evozierung bringen könnte. Isoliert, sind sie völlig unverbindlich im strengen Sinn des Worts: mit keinem Gegenstand in Verbindung zu bringen.

Damit ist deutlich gemacht, dass Wahrnehmungen allein zwar vielleicht ein Buch füllen könnten, dass dieses aber für einen Leser nicht nachvollziehbar wäre ohne einen ständigen Kommentator des neben ihm stehenden Autors.

Anders, wenn dieser Autor seinen Wahrnehmungen die Nennung des Gegenstands vorausschickt, an denen sie gemacht wurden: Sofort eröffnet sich in mir ein möglicher Vorstellungsbereich, in den dann die betreffende Aeussderung fällt: "Das trostlose Kind anschauend: 'Mein Fleisch!'" (5) - diesen Satz verstehe ich, und ich verstünde ihn selbst dann, wenn ich nicht seit 200 Seiten wüsste, dass, der "Mein Fleisch!" wahrnahm, der allein mit seiner Tochter zusammen in Paris lebende Peter Handke ist. Ähnliches gilt für die andern zitierten Aeussderungen, die nur vollständig zitiert werden müssen, um in ihrem Sinn klarzuwerden. "Müdigkeit: eine Häufung von déjà-vu-Erlebnissen" (6). "Das Kind als schöne Linie am Morgen im Bett" (7). "Wolken im tiefen bedeckten Himmel wie vage Gegenstände unter Eis"(8).

Auch hier fällt jeweils eine Wahrnehmung in eine S i t u a -
t i o n , und für den Leser muss diese Situation genannt wer-
den, und die Wahrnehmung erhellt aus der Situation und diese
aus jener.

Der Name der Situation ist nicht seinerseits Wahrnehmung im
hier angesprochenen engern Sinn, sondern g e z i e l t e
Wahrnehmung, also Beobachtung. Gezielt wird dieses Wahrneh-
men aus dem Blickwinkel der gemachten eigentlichen Wahrneh-
mung, um deren willen die Notiz entstehen soll, und ihr Gegen-
stand wird auf das hin beobachtet, dessen Erwähnung zum Ver-
ständnis der eigentlichen Wahrnehmung notwendig ist. Es las-
sen sich nun sehr wohl Fälle denken, in denen zur Klärung
der Situation einer Wahrnehmung ein hinterher beobachtender
Aufwand erforderlich ist, gegen den diese Wahrnehmung selbst,
die doch der eigentliche Zweck dieses Aufwandes wäre, abfiele.
Diese Fälle sind bei Handke, dem es ja auf das s o f o r t i -
g e Reagieren mit Sprache auf ein Erlebnis ankommt, naturge-
mäss kaum anzutreffen. Hierin liegt eine Schwäche des Jour-
nals. Handkes selbstauferlegte Aufgabe ist zugleich eine Be-
quemlichkeitslizenz: Weil das Schreiben ein unmittelbares, so-
fortiges sein soll, verzichtet es auf die Fixierung derjenigen
Wahrnehmungen, die zwar wie die tatsächlich fixierten einfach
und unmittelbar sind, die aber komplexere Sachverhalte betref-
fen. Diese bedürften, damit die an ihnen gemachte Wahrnehmung
auch für den Leser motiviert wären, der exakten b e o b a c h -
t e n d e n Analyse, also einer Behandlung, der Handke sich
nach Möglichkeit entziehen möchte, um sich für das Wahrnehmen
freizuhalten. Der Vorsatz, sich für das Wahrnehmen freizuhal-
ten, ist aber, wie hier sichtbar wird, nicht unproblematisch.
Er impliziert nämlich, dass dieses Sich-freihalten eines ist
nur für das Wahrnehmen e i n f a c h e r Gegenstände. Dass
diese, weil einfach, auch wesentlicher wären als die komplexen,
kann bezweifelt werden.

Die Beschreibung der Struktur einiger Handkescher Notizen hat
ergeben, dass eine Z w e i t e i l i g k e i t für sie typisch

ist: Sie bestehen in einer Situationsangabe einerseits und im Ausdruck der Wahrnehmung andererseits, und werden verständlich in der wechselseitigen Erhellung dieser zwei Teile. Eine Zweiteiligkeit haben wir schon bei der Analyse der *W e r k s* angetroffen, so dass man schliessen könnte, eine solche Notiz sei bereits ein Werk im kleinen. Dem ist aber in der Regel nicht so. Am Werk ist festgestellt worden, es *s a g e* eines- teils etwas, und *sage* andernteils, *w a s* es sagt. So, hiess die Formel, sagt es sich selbst (9). Dies tut eine Tagebuch- notiz nicht: Sie deutet einesteils bloss eine Vorstellung an, und sagt nun andernteils etwas *ü b e r* sie - und nicht et- wa, sie reflektierend, sie selbst. Durch ihre - wenngleich nicht werkhafte - Zweiteiligkeit gewinnen die Notizen aber dennoch eine gewisse Geschlossenheit. Diese Geschlossenheit ist aber nicht die des sich selbst sagenden Werks, sondern sehr oft eher eine der überraschten Sprachlosigkeit des Le- sers: Eine Situation wird andeutend vorgestellt, und diese Vorstellung bleibt im Leser offen und unbestimmt; aber eine überraschende Wendung zu einem nicht erwartbaren Detail lässt ihn dann durch seinen Effekt das Unabgeschlossene vergessen und die Ueberraschung selbst geniessen. Ueberflüssig zu sagen, dass die Empfänglichkeit für solche Effekte höchst individuell ist und die Zitation einer entsprechenden Stelle nicht jeden Leser gleich anzusprechen braucht. Ich möchte dennoch den fol- genden, mir charakteristisch scheinenden Satz anführen: "In einer dauernd düsteren Wohnung", so hebt er an, und es ist klar: da ist Raum für vieles: für Melancholie, für Einsamkeit, für lange Nachmittage. Doch nichts von alledem bei Handke: "In einer dauernd düsteren Wohnung zu schnauben anfangen" (10) - das ist wohl unerwartet, und schon allein diese Ueberraschung belebt. Aber auch sich den Schnaubenden überdies vorzustellen bewegt.

Selten, aber doch nicht ganz fehlend, sind jene Stellen, die in der Tat werkhaften Charakter tragen. Es sind die Sätze, wo die Situation (der Gegenstand) von der Wahrnehmung *g a n z* erfasst wird, so dass der Ausdruck der Situation nur ein anderer Name

ist für die Wahrnehmung und im Grunde nicht unterschieden werden kann, welcher der Teile die Situation, welcher die Wahrnehmung ist. Die beiden Teile treten einander als gleichmächtige gegenüber, und der Leser sieht sich zwischen ihnen - diesmal denkend, nicht vorstellend - hin- und hergeworfen, weil sie "nur" sich selbst sagen. Ich halte das schon zitierte desperate "Das trostlose Kind anschauend: 'Mein Fleisch'" für eine in diesem Sinn hervorragende Stelle. Ferner diese, das Problem auf die Spitze treibende (sie ist übrigens auch ein Beispiel einer langen Situationsschilderung bei kurzer Wahrnehmung): "Halbschlafbilder: es gibt nur noch sie, kein Innen und kein Aussen mehr; sie erfüllen alle Räume als Gefühl, und ich bin in dem Gefühl geborgen; als gäben sie das Gefühl, das keine nähere Bezeichnung mehr braucht: d a s G e f ü h l ' G e f ü h l ' " (11).

Natürlich findet sich in dem Journal auch viel Triviales. Man wird Handke deshalb keinen Vorwurf machen können. Die erklärte Absicht seiner Aufzeichnungen (sofortiges Reagieren mit Sprache) schliesst dieses Risiko - dem sich Handke übrigens nicht bedingungslos ausliefert - von Natur aus mit ein. Man wird für diese Trivialitäten weniger das Individuum Handke als die menschliche Gattung überhaupt verantwortlich machen müssen und beklagen, dass das unvoreingenommene Wahrnehmen nicht nur auf Wesentliches aufzumerken braucht. "Eine Frau ging vorbei, und mir blieb das Herz stehen" (12) etwa scheint mir - wie noch andere Bemerkungen zu "Frauen" - verhältnismässig belanglos... oder sollte man sich etwa, diese Stelle lesend, daran erinnern, dass der Schreiber einen Monat zuvor mit Herzbeschwerden im Spital gelegen hat (13), so dass die Reize dieser Frau etwas im eigentlichen Sinne Lebensgefährliches hätten? Wie dem auch sei - die Stelle bezieht ihr Triviales vermutlich aus der zu wenig bedeutsamen Situationsangabe ("Eine Frau ging vorbei") und vermag deshalb nicht wie andere Tagebucheintragungen für sich zu sprechen.

Andere Stellen beanspruchen offensichtlich einen gewissen

Tiefsinn, den sie aber nicht enthalten: "Krokodil: ein Tier, das, einmal erwachsen, keinen Feind mehr hat" (14) - kann uns das als Allegorie einer Feindlosigkeit noch rühren, uns, die wir Kenntnis haben von der Existenz riesiger Krokodil-Farmen, in denen diese Tiere doch so feindlos nicht sind, wie sie es im 18. Jahrhundert noch gewesen sein mögen? Ähnlich pointiert und also vermutlich über sich hinaus ins Allgemeine weisen wollend geriert sich auch ein Satz wie dieser: "Beim Einkaufen: alle Lebensmittel sind verpackt, nichts ist handgreiflich; Eier, Milch, Käse, Fleisch, sogar die Äpfel: alles abgepackt" (15). Offensichtlich ist hier eine Bewegung beabsichtigt, die vom Sammelbegriff "Lebensmittel" und dem "verpackt" ausgeht und die sich steigern, "handgreiflich" werden möchte in der konkreten Herzählung des Nicht-Handgreiflichen, weil es eben "a b - gepackt" ist, in welchem "ab-" eine gewisse Endgültigkeit und auch Lieblosigkeit mit-schwingt. Aber war es nötig, uns das zu sagen? Freilich lässt sich auch fragen: Ist es nötig, dass uns (nicht nur Handke, er fixiert es nur stellvertretend für uns) solche Dinge angesichts gewisser Erlebnisse einfallen müssen? Ist es nötig, dass in unseren Köpfen ständig solche "idées reçues", wie sie Flaubert am Ende seines "Bouvard et Pécuchet" inventariert hat, herumgeistern (16)?

Von solchen Stellen erholt man sich gerne bei jenen andern (häufigeren), die Tiefsinn nicht nur vorgeben müssen, sondern die wirklich tief sind und die sich in ihrer allgemeinen Knappheit wie gelungene Aphorismen ausnehmen. Hier zwei Beispiele: "Manche verwenden das Wort "Gedanken" nur für ihre Sorgen ('Ich mache mir Gedanken')" (17). Oder: "Jemand, der wohl kluge Sätze sagt, deren Zusammenhang mit ihm man aber sofort vergisst - er wirkt dumm bei all seinen Klugheiten" (18).

Ich habe den Versuch gemacht, einen Teil von Handkes Tagebuch-Notizen (längst nicht alle) nach gewissen Gesichtspunkten zu gliedern. Ich bin ausgegangen von der zweiteiligen Struktur dieser Notizen (besonders der kurzen) und bin, bei

zunehmender Berücksichtigung auch ihres Inhalts, mehr und mehr zu dem gelangt, was ich hier ihre **Q u a l i t ä t** nennen möchte. Um es ganz einfach zu sagen: Es gibt in dem Journal gute und weniger gute Notizen: Die ersteren sind die wahren, die letzteren die richtigen (falsch ist bei Handke nichts). Qualitätsurteile sind diesem Buch angemessen und müssen nicht aufgrund ihm fremder Massstäbe von aussen an es herangetragen werden. Vielmehr bietet es dem Leser solche Massstäbe von sich aus an. Ich bin damit bei einer weiteren Gruppe von das ganze Buch durchziehenden Notizen angelangt; bei Aeusserungen des Autors zu seinem täglichen Sich-Aeussern, also bei Reflexionen über das Aufschreiben.

Es ist nicht so, wie es aus meinen bisherigen Ausführungen zum Journal scheinen könnte, dass es Handke **n u r** darum ginge, um jeden Preis Wahrnehmungen zu machen und diese zu fixieren. Fixierenswert ist ihm nur das, was eine bestimmte Qualität erreicht; es muss "**p o e t i s c h e D u r c h - d r i n g u n g d e r W e l t**" (19) sein. Dieser befremdliche Ausdruck ist der Name für etwas, was von Handke nie ganz auf einen Begriff gebracht wird, von dem man sich aber anhand verschiedener Stellen dennoch ein klares Bild machen kann. So viel aber erhellt aus dem Ausdruck selbst: Diese "Durchdringung" (Wahrnehmen ?) ist **k e i n e** wissenschaftliche, auch keine alltäglich-konventionelle, sondern eben eine "poetische", d.h. offenbar eine, die von einem Bewusstsein gemacht wird, dessen Blick auf die Dinge durch nichts (durch kein Wissen, durch keine Konvention) verstellt ist. Die Absichtslosigkeit einer Wahrnehmung allein gewährleistet noch keine "Poesie". Zwar besitzt jeder noch so unscheinbare, ja durchschnittliche Gegenstand seine ihm eigene Würde und ist der poetischen Wahrnehmung gegebenenfalls fähig. Dennoch ist das Wahrnehmen, das Verbinden des Gegenstands mit Worten, ständig der oft fast erdrückenden Gefahr des Banalen ausgesetzt. Banal - und das heisst unpoetisch - ist eine Wahrnehmung dann, wenn sie nur das längst Bemerkte und deshalb Uninteressante bemerkt. Von den unzähligen

täglichen Wahrnehmungen, die ein in der gesellschaftliche Konventionalität ausgebildetes Bewusstsein macht, werden fast alle konventionell sein und einen auf poetische Durchdringung der Welt Bedachten wie Schutt belasten. Handke schreibt: "Alles das, was mich nicht interessiert, ich aber doch immerzu zu bemerken *g e z w u n g e n* bin, will mich töten" (20). Und ähnlich, für innere Gegenstände (Gedanken): "Den ganzen Morgen nur gleichsam ungütige Gedanken, die mir durch den Kopf gehen; keiner, mit dem ich etwas anfangen könnte; nur Vorurteile statt Ueberraschungen" (21). Einmal scheint die Monotonität des Gegenstandes selbst für die Wahrnehmungsfähigkeit verantwortlich gemacht zu werden: "Am grauen Himmel nichts wahrzunehmen - ich brauche ja gar kein Zeichen, nur etwas zum Wahrnehmen" (22). Aber auch reicheren Gegenständen gegenüber kann sich diese Unfähigkeit einstellen: "Die Wiese in der Abendsonne; die Erscheinungen von den Wörtern abgegrast, nicht wahrnehmbar (ein einziger 'weisser Fleck' vor den Augen)" (23). Es ist die häufige Schaltheit der Wörter, die Handke vermutlich immer wieder dazu veranlasst, viele sich in ihm vorbereitende Wahrnehmungen gar nicht erst ausreifen zu lassen. Unvergleichlich anschaulich wird diese Wort-Empfindlichkeit in der Wiedergabe eines kleinen alltäglichen Dialogs Handkes mit seiner Tochter geschildert, der er vorschlägt, sie könnten einmal "im Freien essen". Sie, um zu präzisieren: "'Du meinst ein Picknick.' Ich: 'Sag nicht das Wort.' Sie sagte: 'Komisch - du magst die Sache, aber nicht das Wort.' Ich: 'Wenn du das Wort sagst, mag ich auch die Sache nicht mehr.' (...)" (24). Denn die "Sache" Picknick ist eine andere als die "Sache" im Freien essen: "Im Freien essen" - das bedeutete etwas Neues, ist ein Ausbruch aus der Gewohnheit, täglich "mittagessen zu gehen"; "Picknick" dagegen ist das, was *m a n g e w o h n h e i t s m ä s s i g* tut, um der Gewohnheit zu entgehen. Die Banalität eines Ausdrucks ist keine Frage des Stils, sondern letztlich eine Frage der Wahrheit. Banal ist der Ausdruck, der auf eine unmittelbare, einzigartige Gegebenheit - und hierzu zählt eine jegliche Empfindung des Subjekts - mit von vornherein feststehenden Worten

antwortet. In diesem Ausdruck geht das Einzigartige verloren, und er kann nicht Zeuge sein dieser Empfindung. Da aber diese Empfindung tatsächlich stattgefunden hat, der Ausdruck aber etwas fast Beliebigen enthält, entspricht dieser nicht der Empfindung. Er gibt aber vor, ihr zu entsprechen, und ist deshalb unwahr. Diese Unwahrheit besteht letzten Endes in der implizierten Leugnung der Möglichkeit individuellen Ausdrucks und, als deren Folge, in der Suggestierung, es sei - in unserer Massengesellschaft - auch individuelles S e i n nicht mehr möglich. Denn wo für jede Empfindung ein sie erfassender allgemeiner Ausdruck parat steht, müssen sich die Empfindenden mehr und mehr als blosse abstrakte Beispiele dieses Übermächtigen sich verselbständigenden Allgemeinen vorkommen, anstatt sich als lebendige Basis aller Verallgemeinerung zu wissen. Es macht für Handke übrigens keinen Unterschied, in welcher Gestalt das Banale auftritt, ob als krudes Alltags-Klischee oder als wissenschaftliche Begriffswelt. Wiederholt äussert er sich zu einem Psychoanalytiker, zu dem er sich offenbar in Behandlung begeben hat. Dieser "wendete für jeden Satz von mir einen Code an, der aber nur Teil eines andern sprachlichen Fertigsystems war; die Arbeit wäre es, alle sprachlichen Fertigsysteme zu entsystematisieren; nicht Codes zu finden, sondern die vorhandenen zu entcodifizieren" (25). Diese Stelle ist aus zwei Gründen interessant: Sie drückt einmal das Unbehagen aus, das den überempfindlichen Analysanden ergreift, wenn er zusehen muss, wie seine Sätze auf "Codes", auf "sprachliche Fertigsysteme", auf schon vorhandene Begriffe zurückgeführt und von diesen her verstanden werden, anstatt dass das Verständnis von ihnen selbst ausginge; sie müssten gegebenenfalls entlarvt werden als Bestandteile von Alltags-"Codes", als Vorurteile, und der Analysand müsste zu seinem eigenen, ihm entsprechenden Ausdruck geführt werden. Hierin könnte die "Arbeit" bestehen, "Codes nicht zu finden, sondern die vorhandenen zu entcodifizieren". Bedeutender als der Inhalt dieses nicht neuen Gedankens ist aber die Art, w i e er formuliert ist. In der Tat handelt es sich bei dieser Stelle wahrscheinlich um diejenige im Buch, die das am wenigsten leistet, was Handke als "poetische

Durchdringung" eines Gegenstandes fordert. Das "Unpoetische" dieser Stelle ist leicht zu bezeichnen: es liegt an den Worten "Code", "System", "entsystematisieren", "entcodifizieren". Diese Worte sind in höchstem Grade unpoetisch - nicht etwa, weil es sich um Fremdwörter handelt oder aus ähnlichen Gründen, sondern weil sie vorgeprägte B e g r i f f e sind. Mit Begriffen aber lässt sich ein Gegenstand nicht n e n n e n , er lässt sich nur unter sie subsumieren. Hier wird die Psychoanalyse zwar richtig kritisiert, aber weder "poetisch" noch sonst irgendwie "durchdrungen". Und indem die Stelle zwar richtig ist, geht ihr doch, weil sie sich auf Begriffe stützt, unmittelbare Wahrheit ab. Bleibt die Frage, ob nicht ein Grund anzugeben ist, der einen Handke, der sich um nichts so sehr bemüht wie um eine unmittelbare Sicht auf die Dinge, an dieser Stelle in "poetischer" Hinsicht scheitern lässt, und ob also nicht auch diese "unwahre" Stelle ihre Wahrheit besitzt. Mir scheint, dass Handkes Fähigkeit, momenthaft auf Ereignisse und Dinge mit Sprache zu reagieren, kurz sein augenblickliches Durchdringungsvermögen, gelegentlich - insbesondere bei komplexen Gegenständen (26) - seine Grenze hat. Die Psychoanalyse ist ein solcher Gegenstand. Ähnlich verhält es sich offenbar auch mit den politischen Bewegungen der Gegenwart, zu denen Handke nichts von Belang einfällt. Es gibt eine französische Äußerung, deren Urheber mir unbekannt ist, in der gefordert wird, dass ein Gegner (im Geiste) entweder mit e i n e m Wort oder gar nicht geschlagen werde. Mit e i n e m Wort soll also dem gesamten Universum eines Denkenden begegnet werden. Mir fällt als Beispiel hier ein polemischer Witz Heines ein, den ich umso leichter anführe, als dem Adressaten (Schiller) daraus kein ernsthafter Schaden zu erwachsen vermochte, in dessen philosophischer Dichtung der Spötter nichts anderes erkennen zu können vorgab als "besoffene Begriffe" (27). Und Voltaire, nach der Lektüre von Rousseau, will einmal die regressive Lust empfunden haben, wieder "auf allen Vieren" zu gehen (28). Es ist klar, dass es sich hier um höchst eigenwillige, originale Einfälle, um unmittelbare Wahrnehmungen an geistigen Gegenständen handelt, die sich auf keinerlei Begriffe stützen und die dennoch -

oder gerade deshalb - deren Kern treffen, d.h. sie "durchdringen". Dieses Finden des e i n e n Wortes für geistige Gegenstände scheint nicht Handkes Sache zu sein; seine Domäne ist die sinnliche Wahrnehmung, die Wahrnehmung sinnlicher Gegenstände, zu denen sich ihm immer wieder das eine Wort gibt - und wäre es auch, indem es sich ihm verweigert: "Schön: eine Frau, die einen an nichts erinnert (kein Schwanenhals usw.)" (29).

Ich habe gezeigt, dass die Beschreibung eines Gegenstandes streng genommen nur von ihrem Autor (und auch von ihm nur beschränkte Zeit) verstanden, d.h. nachvollzogen werden kann, weil er - anders als Dritte - seinen Gegenstand selber kennt. Ich folgerte, dass, streng genommen, die Beschreibung ihren Gegenstand für Dritte nur b e z e u g e n kann. Und zwar bezeugt sie ihn durch ihre Einzigartigkeit, die sie in der Sphäre des Worts, der Sprache, dadurch gewinnt, dass sie sich von allen übrigen Beschreibungen unterscheidet (30). In Handkes Journal gibt es eine grüblerische, fast eine Seite lange - also für ihn atypische - Stelle, in der ebenfalls auf das Verhältnis zwischen dem Geschriebenen und seinem Gegenstand reflektiert wird (31). Die Stelle ist - im Gegensatz zu der soeben besprochenen - von grösster denkerischer (nicht nur wahrnehmender) Klarsicht und im eigentlichen Sinn "durchdringend". Ihren Ausgang nimmt die in ihr ausgebreitete Reflexion bei der Wahrnehmung eines "Gefühls" (die Stelle beginnt mit "Das Gefühl, als ob ..."); was folgt, ist der fast kämpferische Versuch, dieses vorerst nicht anders denn als "Gefühl" wahrgenommene Gefühl genauer zu benennen oder es zu analysieren (der Vorwurf, Handke weiche zu oft komplexen Gegenständen aus, trifft also auch hier nicht zu (32)), ferner, die Konsequenzen zu ergründen, die sich daraus für das Schreiben ergeben. Das Gefühl ist dieses, dass (bei Handke steht anstelle von 'dass' immer "als ob" und fast alles in tastender Konjunktivform) "fast alles, was ich bis jetzt in der Vergangenheit gesehen und gehört habe, in mir sofort die ursprüngliche Gestalt ver-

liert", und dass es also, weil es sich gleichsam in Nichts, in Chaos, "in etwas völlig Gestaltloses verpuppt", nicht mit Worten "beschreibbar" und nicht durch Bilder "abbildbar" ist. Das "Schreiben" nun, obwohl dieses "Gestaltlose" ja nicht beschreibbar ist, muss dennoch die "ursprünglichen Gestalten" (Gegenstände, Erlebnisse) irgendwie "erwecken". Es tut dies, indem es "völlig neue Gestalten" schafft. Obwohl "völlig neu", behalten diese Gestalten (die ja keine Abbildungen der ursprünglichen sein können) dennoch "eine Verbindung zu den ursprünglichen Erlebnissen". Diese "Verbindung" wird hergestellt "durch mein (des Schreibers) Gefühl", als welches ihm immerhin die "ursprüngliche Gestalt" gegenwärtig ist. Dies "Gefühl" selbst kann, wie man weiss, durch das Wort nicht an Dritte vermittelt werden - und die "ursprüngliche Gestalt" (der Gegenstand) schon gar nicht. Es ist also die Frage, ob dieser Dritte (ein Leser), der die "völlig neue Gestalt" zu Gesicht bekommt, ihr etwas von der "ursprünglichen" entnehmen könne. Ich selbst habe, vor einem ähnlichen Problem stehend wie Handke (über Unterschiede sogleich mehr unten), den **Z e u g n i s**-charakter des Geschriebenen hervorgehoben: Dieses bezeugt schlicht, d a s s ein Gegenstand für einen Wahrnehmenden war. Handke geht weiter, indem er es für möglich hält, durch sein "Schreiben" die "ursprünglichen Gestalten" - die er in sich ja nur als "Gestaltloses", als "Verpuppung" trägt, "vorstellungs- und sprachfest zu machen und zu etwas still strahlendem Neuen, in dem das Alte, das ursprüngliche Erlebnis, aber **g e a h n t** ist, wie die Raupe im Schmetterling!" (Herv. v.m.) Obwohl Handkes Gedankengang dem oben im Kapitel "Die Beschreibung" gezeichneten nicht unähnlich verläuft, ist er doch auf einer anderen Erfahrung gegründet als dieser. Handke geht **n i c h t** davon aus, dass eine mehr oder weniger klar umrissene Vorstellung (eines Gegenstandes) Gegenstand der Beschreibung sein könne. **S e i n** Gegenstand ist das Fühlen des "Gestaltlosen", das ein solches bleibt, auch wenn es sein Herkommen von einer "ursprünglichen Gestalt" hat. Aufgrund dieses "Gestaltlosen" nun "entsteht" erst eine "Vorstellung" (33): die "neue Gestalt", die einen Leser die "ursprüngliche" "**a h n e n**"

lassen kann. Im genannten Kapitel dieser Arbeit dagegen ist die Rede von Vorstellungen als von Gegenständen der wahrnehmenden Beschreibung. Diese macht zwar, was ihren reinen W o r t - l a u t betrifft, ihren Gegenstand (eine Vorstellung) für einen Leser n i c h t e i n m a l erahnbar, sondern sie bezeugt ihn bloss; weil aber die Vorstellung als mehr oder weniger klar umrissen angenommen worden ist, kann die Beschreibung sich später (34) dennoch als nachvollziehbar (verständlich) geltend machen; als nachvollziehbar im Sinne von n a c h - v o r s t e l l b a r . Unter diesem Gesichtspunkt vermöchte sie dann m e h r , als von ihrem Gegenstand nur eine Ahnung zu vermitteln.

3. Prosa und Poesie in Lessings "Laokoon"

Gedanken, die wir für die unsern halten und die die unsern, weil w i r sie ja denken, wohl auch s i n d , verlaufen nichtsdestoweniger oft mehr, als wir ahnen, in den Bahnen des Denkens von Autoren, deren Werke gelesen zu haben wir uns zwar erinnern, deren Wirkung auf uns wir aber nicht ermessen. Vielleicht erinnern wir uns sogar an mehr als nur daran, so ein Werk überhaupt gelesen zu haben, und haben einige seiner Gedanken präzis behalten; aber gerade dieses präzis Behaltene lässt uns vieles andere, Mit-gelesenes, umso gründlicher vergessen und oft auch ohne unser Wissen umso gründlicher in uns wirksam sein. Begegnen wir dann diesen Werken neuerdings, werden wir, stutzend, entweder den Mangel an eigener Originalität beklagen oder aber, ganz anders, uns freuen über unsern Aufenthalt in einem Gebiet, das uns zwar offensichtlich von anderen, Früheren, erschlossen worden ist, in dem wir uns aber eben deshalb freier und sicherer bewegen, als wir dies aus eigener Kraft zu tun vermöchten. Ich selber habe, als ich mich mit der "Beschreibung" befasste, nicht an Lessings "Laokoon" gedacht. Ich stiess aber jetzt, bei der neuerlichen Lektüre der Abhandlung - die ja im übrigen eine ganz andere Tendenz verfolgt als die vorliegende - auf einige so bezeichnende, mit eigenen Ueberlegungen übereinstimmende Stellen, dass es mir angebracht schien, meine Ausführungen zu Lessing mit ihrer Besprechung zu beginnen. Es handelt sich dabei um Stellen, in denen die Möglichkeit resp. Unmöglichkeit der Evokation einer bestimmten Vorstellung durch einen beschreibenden Text zur Sprache gebracht wird. Es ist aber nicht möglich, heutige eigene Gedanken unmittelbar an jene Stellen anzuschliessen, ohne sie zu verfälschen; denn wie sehr wir auch mit ihnen in ihrer Essenz glauben einig gehen zu können, so sehr unterscheiden sie sich doch in ihrer H e r - k u n f t von dem, was wir heute in diesen Belangen denken. Wir können deshalb nicht umhin, uns zunächst einmal den für uns Heutige doch recht ungewohnten Gang des "Laokoon" zu vergegenwärtigen.

Es ist Lessings erklärte Absicht, mit seinem "Laokoon" einem " f a l s c h e n G e s c h m a c k e " in den bildenden Künsten (bei Lessing kurz Malerei) und in der Dichtung (Poesie) "entgegenzuarbeiten"(1). Den Grund dieses falschen Geschmacks glaubt Lessing darin zu erkennen - und dies ist nur aus der Situation seiner Zeit zu verstehen -, dass die Malerei fehlt, indem sie sich zu sehr nach der Poesie richtet, die Poesie aber, indem sie sich umgekehrt die Malerei zum Vorbild nimmt. Die Folgen sind - vorwegnehmend - die, dass die Malerei literarisch, allegoristisch, die Poesie aber malerisch, schilderungssüchtig wird (2). Es liegt also in beiden Disziplinen eine mangelnde Besinnung auf ihre je eigentümlichen Möglichkeiten und Grenzen vor.

Die wechselseitige Abhängigkeit von Malerei und Poesie/Literatur historisch darzutun ist hier nicht der Ort. Ich erinnere, was die Abhängigkeit der Malerei von der Poesie angeht, nur an die unzähligen Bilder und Plastiken, die seit den Griechen bis ins 19. Jahrhundert - ja bis heute - Homerische Motive zum Vorwurf haben. Die Abhängigkeit der Poesie von der Malerei ist, nach Lessing, eine anders geartete. Nicht dass bestimmte Bilder zum unangemessenen Vorwurf von Dichtungen gemacht würden - dieser Fall ist viel seltener, es sind in der Regel literarische Quellen, die auch Dichter bewegt haben -, sondern dass viele Dichter gleichsam in der Weise des Malers zu verfahren versuchen, das ist es, was Lessing geisselt. Diese Dichter glauben, beispielsweise durch Reihung von Attributen, einen Gegenstand so zur Vorstellung bringen zu können, wie das der Maler durch seine darstellenden Mittel wirklich vermag.

Schlagend demonstriert Lessing die grundsätzliche Verschiedenheit von Malerei und Poesie. Er wählt hierzu ein künstlerisches Motiv und legt dann dar, inwiefern dieses e i n e Motiv in der Malerei und in der Poesie notwendig v e r s c h i e d e n zur Darstellung gebracht werden musste. Das Motiv ist, wie man weiss, ein unter heftigen Schmerzen leidender Mann. In der Malerei (d.h. hier Plastik) finden wir einen solchen in Laokoon,

der zentralen Gestalt in der hellenistischen Marmorgruppe dieses Namens, in der Poesie im Laokoon der Vergilischen Aeneis und in Philoktet, der Titelgestalt des Sophokleischen Dramas. Obwohl leidend, schreit der plastische Laokoon nicht. Wäre er schreiend dargestellt, so wären seine Züge verunstaltet, hässlich, und das heisst: unansehnlich; er soll aber angesehen werden können - eigens hierfür ist er ja geschaffen. Deshalb s e u f z t Laokoon nur, und wir sehen nichts von einer "blossen weiten Oefnung des Mundes", nichts von einer blossen "Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt" täte (3). Ganz anders Philoktet: Er schreit ungehemmt, wenn das Gift in seiner Wunde wirksam wird (4). Ebenso der Laokoon des Vergil. Und niemand nimmt daran Anstoss. Denn "wenn Virgils Laokoon schreyet, wem fällt dabey ein, dass ein grosses Maul zum Schreyen nöthig ist, und dass dieses grosse Maul hässlich lässt? Genug, dass clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabner Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht seyn, was er will"(5). Auch muss nicht befürchtet werden, dass Laokoons Schreien als unziemlich empfunden wird. Denn selbst wenn es "wirklich einem Manne unanständig" wäre, zu schreien, so vermag "diese kleine überhingehende Unanständigkeit" dem Mann, "den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben", doch keinen "Nachtheil" zu bringen (6). Freilich, der Vergilsche Laokoon ist bloss "erzählt"; Philoktet dagegen, als eine dramatische Gestalt, muss von einem Schauspieler gegeben werden, der doch, um zu schreien, seinen Mund gross öffnen, also eben das tun muss, was dem Laokoon der Bildergruppe nicht anstünde. Es gilt aber hier ähnliches wie für den Laokoon des Vergil: Das Schreien währt nicht unausgesetzt, und zwar umso weniger, als der körperliche Schmerz des Philoktet nur ein T e i l eines viel umfassenderen Leidens ist, das erst von weiteren "Uebeln" ("völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens" eines "unter einem rauhen Himmel" Ausgesetzten (7)) voll gemacht wird, welche Uebel nicht durch Schreien ausgedrückt werden.

An diesen und vielen anderen Beispielen wird dem Leser allmählich klar gemacht, was ihm im XVI. Kapitel noch in einer "trockenen Schlusskette" (8) aus "ersten Gründen"(9) hergeleitet wird: Die adäquaten Gegenstände der Malerei (bildende Kunst), die ihre "Mittel oder Zeichen" auf der Bildfläche und in der Bildmasse "n e b e n e i n a n d e r" ordnen kann, sind solche, die selber "nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren"; die Poesie dagegen, die ihre Zeichen (Laute, Wörter) in der Zeit a u f e i n a n d e r folgen lassen muss, kann "nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen". Kurz: Die Gegenstände der Malerei sind "K ö r p e r", die der Poesie "H a n d l u n g e n".

Sehr bewegte Körper nun eignen sich naturgemäss zur malerischen Darstellung nicht; denn diese wird unnatürlich durch den Umstand, dass sie etwas bannt und gleichsam gerinnen lässt, was in der Wirklichkeit, in der Natur, sich für uns "nicht anders als transitorisch denken lässt". So verwandelt sich denn bei wiederholter Betrachtung das Lachen eines gemalten Gesichts in ein "Grinsen", und ganz ähnlich ist es mit dem Schreien, das zur abstossenden Grimasse wird (10).

Für die Poesie - und damit bin ich im Umkreis der eingangs erwähnten Stellen angelangt - gilt das folgende: Sie kann nicht, wie die Malerei, einen Körper bis in alle seine Einzelheiten schildern, denn eine solche Schilderung steht wiederum im Widerspruch zu unserer Erfahrung der Wirklichkeit und wird deshalb unnatürlich. Lessing erklärt sich psychologisch: Zu einer "deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume" gelangt der Mensch, indem er zwar zuerst "die Theile desselben einzeln" betrachtet und dann durch "die Verbindung dieser Theile" endlich des "Ganzen" ansichtig wird, diese Verbindungen aber "mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit" "verrichtet", dass ihn diese vielfältigen "Operationen" "nur eine einzige zu seyn bedünken". So gelangt er zum einheitlichen "Anblick" eines Dinges. Die ausführliche Schilderung eines Dinges nun scheint

für den Leser dieses Vorgehen genau zu wiederholen, und man könnte zunächst annehmen, ihre Lektüre müsste den gleichen Effekt machen wie der Anblick des Dinges selbst. Das ist ein Irrtum. Denn "was das Auge mit einmal übersieht, zählt er (der Schildernde) uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, dass wir bey dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben", so dass wir uns aus den einzelnen Zügen der Schilderung nie "ein Ganzes bilden" können (11).

Der Grund, warum die Schilderung, oder *B e s c h r e i b u n g*, ihre Wirkung auf den Leser verfehlen muss, wird also hier in dessen mangelhaftem Gedächtnis gesucht oder in der Unfähigkeit der "Einbildungskraft" (12), sich aus der Nennung vieler Einzelheiten eines Gegenstandes ein ganzes Bild desselben zusammenzusetzen. Der Schreiber mag seinen Gegenstand noch so lebendig vor sich sehen, dessen hergezählten Teile bleiben für den Leser immer membra disjecta, und ein solcher Text kann, wie ich es oben ebenfalls bemerkte, nicht verstanden, nicht als Ganzes nachvollzogen werden.

Das Argument war dort freilich ein anderes als das Lessingsche des Missverhältnisses zwischen der körperlichen Präsenz eines Körpers und der Sukzession seiner (misslingenden) sprachlichen Wiedergabe; es ging dort vielmehr zunächst darum, dass in der Beschreibung die Worte zwar alle auf einen Gegenstand verweisen, selbst aber nicht ein Eines und Ganzes ausmachen, welches dem Ganzen des Gegenstandes entspräche (13). Das zweite Argument betraf dann die Unfähigkeit der Beschreibung, ihren Gegenstand zu *e v o z i e r e n* (14); es findet sich auch bei Lessing und ist auch bei ihm neben dem soeben genannten (Missverhältnis zwischen sinnlichem Anblick und sprachlicher Sukzession) von zentraler Bedeutung. Es wird im "Laokoon" erstmals verhältnismässig spät, und erst noch recht zaghaft vorgebracht: Lessing hat 20 Verse aus A.v.Hallers "Alpen" als Beispiel einer Schilderung angeführt (15) - nicht ohne die Stelle trotz auf dem Fusse folgender Einwände als ein "Meister-

stück in seiner Art" anerkannt zu haben. Was er ihr dann vorwirft, ist vorauszusehen: Sie überfordert unsere Einbildungskraft und erfüllt deshalb "den Begriff des Ganzen" nicht (16). Ehe er aber zu diesem Verdikt gelangt, lässt er es sich nicht entgehen, einen Vorwurf gegen die Haller-Stelle **a u s d r ü c k - l i c h n i c h t** zu erheben: Er wirft ihr **n i c h t** vor, dass, wer die in ihr geschilderten "Kräuter und Blumen nie gesehen" hat, "sich aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne"; freilich will er auch nicht leugnen, dass demjenigen, dem die Pflanzen **s c h o n b e k a n n t** sind, durch das Wort des Dichters vielleicht eine "lebhaftere Idee" derselben vermittelt werden könne. Ein ausdrücklich nicht erhobener Vorwurf gilt aber vermutlich so viel als ein geradezu erhobener; nur hält Lessing den Augenblick für ein Eingehen auf das Problem offenbar für noch nicht gekommen. Dass es ihm aber dennoch am Herzen liegt, beweisen viele andere Stellen des "Laokoon". An Homers "Ilias" rühmt Lessing etwa, dass hier nie der Versuch gemacht werde, dem Leser von der körperlichen Schönheit Helenas eine Vorstellung zu vermitteln. Helena wird nirgends ausführlich geschildert. Kaum dass wir "einmal im Vorbeugehen erfahren, dass Helena weisse Arme und schönes Haar gehabt" hat. Wir wissen nicht, wie Helena aussieht, und dennoch sind wir von ihrer Schönheit tief beeindruckt. Wie ist das möglich? Nur so, dass wir von den Regungen, das heisst aber: von den bewegten Manifestationen und Handlungen erfahren, zu denen die Schönheit Helenas die sie Umgebenden herausfordert (17). Wie lächerlich nimmt sich gegen Homers erhabene Zurückhaltung im Schildern der von Lessing angeführte geschwätzige Versuch eines Constantinus Manasse aus, der sich wohl einbildete, das, was Homer "so weislich unterlassen hat" (18), in einem (ebenfalls griechischen) Wortgemälde nachtragen zu müssen. "Was für ein Bild hinterlässt er, dieser Schwall von Worten? Wie sahe Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine **e i g e n e** Vorstellung von ihr machen?" (19) Ich brauche dem nichts beizufügen und verweise auf ähnliche oben (20) gemachte Feststellungen. Sehr viel einsichtiger verhält sich Anakreon in zwei Gedichten, in denen er "die Schön-

heit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert" (21). Durch einen Kunstgriff gelingt es ihm, kenntlich zu machen, wie es nicht seine Absicht ist, dass der Leser aus dem Gedicht "die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen" solle; denn Anakreon "empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks" (22), jemanden solches erkennen und fühlen zu lassen. Auch bei Ovid, der uns "den schönen Körper seiner Lesbia Theil vor Theil zeigt", sollen wir uns die Geschilderte nicht vorstellen; sondern wir sollen, Ovids Verse lesend, weil sie "mit der wollüstigen Trunkenheit" geschrieben sind, "nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben", dass "wir eben des Anblickes (...) geniessen, den er genoss". Wir sollen also durch die Worte in eine Bewegung, nicht vor die Vorstellung eines Körpers gebracht werden (23). Und zu der erwähnten Passage aus Hallers "Alpen" schreibt Lessing: "Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selber bin ich weit entfernt zu sehen" (24).

Sehr eingehend befasst sich Lessing mit fünf Stanzen aus Ariosts "Orlando Furioso". Wiederum handelt es sich um die Beschreibung einer Frau, "seiner bezaubernden Alcina" (25). Die Besprechung ist deshalb besonders aufschlussreich, weil in ihr ein und derselbe Text sowohl getadelt als auch in anderer Beziehung gelobt wird. Getadelt wird einmal mehr das fruchtlose Bemühen eines Dichters, durch "Enumeration" (26) vieler (schöner) Eigenschaften eines körperlichen Gegenstandes in einem Leser das richtige Bild dieses Körpers zu evozieren. Man mag an einem solchen "Gemählde ohne Gemählde" die Kenntnisse bewundern, "welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeigt" - und in der Tat verrät die Beschreibung, dass Ariost vom weiblichen Schönheitsideal seiner Zeit einen sehr klaren Begriff hat -, allein, sagt Lessing, "ich sehe bloss auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können" (27). Und die Wirkung dieser Schilderung auf den Leser ist so gut als keine; er bleibt kalt. Denn nicht darum kann es in der Poesie gehen, dass eine Stelle etwa ver-

riete, wie versiert ein Dichter in der "Lehre von den Proportionen" ist, und auch nicht darum, dass man aus einer Wendung des Dichters erriete, dass ihr die Malweise Tizians zu Gevatter könnte gestanden haben. Diese ganze "Gelehrsamkeit" verdirbt es mit uns Lesern, "die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir" - und jetzt verdeutlicht sich Lesing entscheidend, indem er vom "Sehen" ganz abrückt - "die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabey empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet" (28). Die Poesie, und auch die Malerei, - mit diesem Credo hat Lessing in seiner "Vorrede" den "Laokoon" eingeleitet - "stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt" (29). Texte, die diese "Täuschung" in uns nicht bewirken, sind keine Poesie. Auch Ariosts fünf Stanzas bewirken, als Ganzes, diese Täuschung nicht; wir "glauben", sie lesend, nicht, eine wirkliche Frau zu sehen, wir empfinden nicht, was wir beim "wirklichen Anblick der Schönheit" empfinden. Deshalb "empfiehlt" sie Lessing "allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost (hat) misslingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen" (30). Er warnt sie davor, es, indem sie zwar Poesie anstreben, nur zur P r o s a (31) zu bringen.

Nun finden sich aber bei Ariost auch Verse, die Lessing für poetisch hält. Der Dichter ist nämlich dem schönen Gegenstand gegenüber nicht so machtlos, wie man aus den bisherigen Ausführungen vielleicht schliessen könnte. Sicher, die Malerei ist das eigentliche Mittel, Schönheit (Körper überhaupt) geradezu wiederzugeben, denn sie kann die schönen Teile so "nebeneinander" setzen, wie sie auch in der Wirklichkeit nebeneinander sind. Es gibt aber einen bestimmten "Weg, auf welchem die Poesie die Kunst (Malerei) in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet", und zwar besteht er darin, "dass sie (die Poesie) die Schönheit in Reitz verwandelt." Lessing definiert den Reiz als "Schönheit in Bewegung" (32). Man könnte einwenden, dass, wenn es der Poesie schon nicht gelingt, Schön-

heit wiederzugeben, ihr die Wiedergabe der Schönheit i n
B e w e g u n g noch viel weniger gelingen dürfte. Aber um
Wiedergabe, Schilderung, geht es auch hier nicht. Es geht
vielmehr darum, dass mit wenigen charakteristischen Worten
das Augenblickliche einer (hier schönen) charakteristischen
Bewegung wahrgenommen, d.h. genannt wird. Es sind in der von
Lessing zitierten Passage aus dem "Orlando Furioso" drei Stel-
len, in denen in der erläuterten Weise ein Reiz zum Ausdruck
kommt. In der ersten ist die Rede von Alcinas Augen, in der
zweiten von ihrem Mund, in der dritten von ihrem Busen. Zu
allen drei Stellen äussert sich Lessing ähnlich: Er stellt zu-
nächst einmal fest, woran es n i c h t liegt, dass sie auf
den Leser einen so besonderen Effekt machen: Es liegt nicht
an Attributen, mit denen Ariost Augen, Mund und Busen Alcinas
bedacht hat. Sondern jedesmal kommt die Wirkung daher, dass die-
se Körperteile eine ganz eigentümliche Bewegung tun. Die eigen-
tümlichste betrifft Alcinas Brüste. Lessing schreibt darüber:
"Ihr Busen bezaubert, weniger weil Milch und Helfenbein und
Aepfel, uns seine Weisse und niedliche Figur Vorbilden, als
vielmehr weil wir ihn sanft auf und nieder wallen sehen, wie
die Wellen am äussersten Rande des Ufers, wenn ein spielender
Zephyr die See bestreitet", und er versagt es sich nicht, die
reizende Stelle noch einmal - diesmal vom Uebrigen der Ariost-
Passage losgelöst - anzuführen:

"Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte." (33)

Es sind dies in der Tat Verse, bei denen "wir etwas von der
sanften Wallung des Geblüts (...) empfinden (...), die den
wirklichen Anblick der Schönheit begleitet" (34).

Ich habe in den vorliegenden Ausführungen zum "Laokoon" bis da-
hin vor allem diejenigen von Lessings Aeusserungen berücksich-
tigt, die sich auf die Produkte von Dichtern beziehen, die die
Opfer eines "falschen Geschmacks": der Ausrichtung ihrer Tätig-
keit auf das Vorbild der Malerei, geworden sind (35). Es ist

jetzt an der Zeit, dass wir uns zu Lessings positiven die Dichtung betreffenden Gedanken hinwenden. Diese Hinwendung ist eigentlich mit der Erwähnung der drei Ariostschen Verse schon vollzogen.

Für Lessing ist die Dichtung, d.h. die Poesie (wie auch die Malerei), wesentlich "T ä u s c h u n g". Sie stellt uns "abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor", sie täuscht, und diese ihre Täuschung "g e f ä l l t" (36). Was heisst hier "Täuschung", und was heisst es, dass sie uns "gefällt"? Diese Fragen können nicht beantwortet werden, ohne dass vorerst einmal ein mögliches Vorurteil abgewehrt ist: Diese Täuschung hat nichts zu schaffen mit einer Vorspiegelung falscher Tatsachen, nichts damit, dass durch die Poesie jemandem ein X für ein U vorgemacht würde. Dies geht schon allein aus Lessings kurzer Formulierung hervor: "Abwesende Dinge", also wirkliche oder wirklich gewesene Dinge, die sich nicht in unserem unmittelbar sinnlich erreichbaren Umkreis befinden, aber keinesfalls irgendwelche Erfindungen und Hirngespinnste werden für uns durch die (poetische) Sprache "gegenwärtig" gemacht. Die "Täuschung", von der Lessing spricht, betrifft also zunächst einmal einen Sachverhalt, bezüglich dessen sich kein vernünftig Denkender "täuschen" lässt: denn keinem so Denkenden fiel es ein, sich darin täuschen zu lassen, dass mit der sprachlichen "Vergegenwärtigung" eines "abwesenden Dings" d i e s e s s e l b s t gegenwärtig wäre. Davon ist bei Lessing nicht die Rede.

Ich kann, um den Begriff der Täuschung gründlich zu erklären, nicht umhin, Lessings eigene Worte vor auszuschicken. Der Passus ist zentral. In ihm wird der Poet dem Prosaisten gegenübergestellt und gezeigt, inwiefern sich die Poesie von der Prosa - über die wir uns jetzt hinreichend Klarheit verschafft haben - unterscheidet.

"Es ist wahr", schreibt Lessing zu Anfang des XVII Kapitels des "Laokoon", "da die Zeichen der Rede willkührlich sind, so ist es

gar wohl möglich, dass man durch sie die Theile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloss verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloss klar und deutlich seyn; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, dass wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewusst zu seyn aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemähltes hinaus" (37).

Der Passus, an dieser Stelle zitiert, ist nicht nur aufschlussreich, sondern zugleich verwirrend. Zum ersten Satz: Er stellt keine wesentlichen Probleme. Mit "willkürlich" ist nicht mehr gemeint, als dass der Mensch die "Zeichen der Rede", seine Worte, nach seinem Willen zu ordnen und sich folgen zu lassen befähigt ist. Wir beachten ferner, dass es "gar wohl möglich" ist, dem Nebeneinander der Natur in der Sprache mit einem Aufeinander zu entsprechen; man kann es also tun. Allein was richtet man damit aus? Dies, dass man "bloss verständlich" wird, dass man es zu einer "Vorstellung" bringt, die "bloss klar und deutlich" ist; dies genügt vielleicht dem Prosaisten, nicht aber dem Poeten (3. Satz). Verwirrend wirkt hier, dass nun auf einmal das Produkt des Prosaisten (die Schilderung) eine "klare und deutliche Vorstellung" sei und also vermittele; denn wir erinnern uns, dass Lessing der Schilderung vorgeworfen hat, sie bringe es gerade nicht zu dieser Vorstellung, weil der Leser am Ende ihrer - notwendig allzu langsamen - Lektüre ihren Anfang vergessen haben kann (38). Wir wollen hier annehmen, wovon Lessing nicht ausdrücklich spricht; dass eine mehrmalige Lektüre dennoch eine klare und deutliche Vorstellung ergibt. Der vierte Satz ("Sondern er will...") bringt das Wesentliche. Gesetzt, es

gelingen dem Prosaisten trotz allem, "in uns" "Vorstellungen" zu "erwecken" - dem Poeten gelingt ausserdem ein Zusätzliches: dies nämlich, sein Produkt (das poetische) "lebhaft" zu "machen". Und zwar macht er es "so lebhaft", dass jetzt der erwähnte Mangel der Schilderung: die zu geringe "Geschwindigkeit" des Leseflusses, entfällt. Der poetische Text hält infolgedessen hinsichtlich der Abfolge seiner Worte und Sätze gewissermassen mit dem natürlichen Wahrnehmen Schritt. Es wird sogleich darzutun sein, wie die Poesie diese Beschleunigung gegenüber der Prosa vollzieht. Im Augenblick gilt es aber noch, sie als vollziehbar und in belegbaren Beispielen vollzogen anzuerkennen und zu ermessen, was das für Lessing bedeutet. Die Poesie, weil sie mit solcher Lebhaftigkeit "sinnliche Eindrücke" in uns evoziert, unterscheidet sich hinsichtlich ihrer affizierenden Wirkung auf uns in nichts mehr von der Wirkung, die "die wahren (wirklichen) sinnlichen Eindrücke ihrer (der "Ideen" oder Vorstellungen) Gegenstände" auf uns machen würden. Deshalb "glauben" wir, die Gegenstände selber zu empfinden. Weil wir aber in Wirklichkeit nicht sie selber empfinden, sondern nur uns selber, die wir durch das poetische Wort in Erregung versetzt worden sind, kann Lessing von einer "Täuschung" der Poesie sprechen. Wir lassen uns aber von den Ausdrücken "glauben" und "Täuschung" nicht irremachen: Kein Leser von Poesie hat je an die Realität von deren Gegenstand in dem Sinne geglaubt, wie er vielleicht an die Realität Gottes oder wovon immer glaubt. Nur darum geht es, dass er im "Augenblicke" der Lektüre von ihr so sehr gefangen und beansprucht ist, dass für ihn ausserhalb ihrer keine andere Realität - nicht die Wirklichkeit, nicht die Natur - ausserdem bemerkbar ist. Die Lektüre selbst ist ihm seine ganze Realität. Nicht jede Lektüre beansprucht solcherweise ihren Leser ganz: die Prosa beispielsweise tut es nicht. Bei ihr tritt deshalb das nicht ein, was uns, den Lesern, die Poesie dann, wenn wir durch sie in "Augenblicke der Täuschung" versetzt werden, gewährt: dass wir uns nämlich "der Mittel, die er (der Poet) dazu anwendet, bewusst zu sein aufhören" - und nicht "in jedem Wort den arbeitenden Dichter" hören (39). Dass

die Poesie "Täuschung" sei, besagt letzten Endes nur, dass sie die gleiche das Gemüt affizierende Wirkung (nicht auch gleiches Sein) haben könne wie die Wirklichkeit selber. Wir würden heute sagen, sie sei ein bestimmter Modus von Wirklichkeit-sein. Für den an der Realität orientierten Sensualisten dagegen ist die Intensität der Wirkung blosser Worte alles andere als selbstverständlich.

Mehr nun zu der Frage, w i e die Poesie diese Beschleunigung gegenüber der Prosa vollzieht. Manches dazu ist auf diesen Seiten schon angedeutet worden, so dass die Frage unmittelbar vor ihrer Beantwortung steht. Ein letztes Mal: Der Sprache ist zwar nicht ein Schildern von Körpern überhaupt, wohl aber ein " l e b h a f t e s " Schildern derselben unmöglich. Dies deshalb, weil sie, schildernd oder "malend", in einer Weise vorzugehen genötigt ist, die dem lebendigen Wahrnehmen widerspricht: Sie muss zeitlich aufeinanderfolgen lassen, was im Leben nebeneinander angeordnet und deshalb augenblicklich übersehbar ist. Lebhaft kann die Sprache nur werden, wenn sie in dem ihr notwendigen Aufeinander ihrer Zeichen solche Dinge wiedergibt, die auch im Leben, in der Wirklichkeit, zeitlich aufeinanderfolgen. Solche Dinge - es ist schon erwähnt worden - sind H a n d l u n g e n (40). Man sehe sich aber vor: das heisst nicht, dass etwa handelnde Körper geschildert würden; eine solche Schilderung müsste notwendig n o c h prosaischer ausfallen als die eines ruhenden Körpers (Menschen), dessen Teile ja nicht einfach aufgezählt werden könnten, sondern überdies bezüglich ihrer fortlaufend sich verändernden Stellung im Raum beschrieben werden müssten - ein peinliches Unterfangen, das einen Leser nur einzuschläfern vermöchte. Die Poesie schildert keine Körper, weder ruhende noch handelnde (bewegte); sie setzt deren Anblick - den nur die Malerei wiederzugeben vermöchte - in der Einbildungskraft des Lesers weitgehend voraus. Und jetzt verfolgt sie ihn in seinen Bewegungen so, wie auch das Wahrnehmen ihn in der Wirklichkeit verfolgen würde: Sie nennt nach und nach, was sich an ihm verändert, und entspricht so; selber ein Bewegtes, ihrem bewegten Gegenstand.

Dieses Verfolgen seines Gegenstandes mit der Sprache, richtig ausgeführt, macht die eigentliche Stärke des wahren Poeten. Ihm gelingt es, die einzelnen Phasen einer Handlung so lebhaft aufeinanderfolgen zu lassen, wie die wirklichen Wahrnehmungen es tun. Hierzu muss er sich vor allen Dingen hüten, unversehens wiederum in ein Schildern solcher einzelner Phasen zurückzufallen, weil dadurch der Fluss der Handlung unterbrochen würde. Jeglicher Wortreichtum schadet; an der kurzen Prägnanz - auch Lessing gebraucht das Wort, allerdings bezüglich der Malerei (41) - liegt alles: Die Poesie muss "in ihrer fortschreitenden Nachahmung (je) nur eine einzige Eigenschaft der (hier: bewegten) Körper nutzen, und muss daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der(jenigen) Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht" (42). Auf diese Weise ist es die Aufgabe und Leistung der Poesie, nicht den **A n b l i c k** eines Gegenstandes zu vermitteln, sondern vielmehr im Leser die Bewegung des **A n b l i c k e n s** herzustellen. Und es finden sich in der Literatur sogar Stellen, die als leidlich poetisch anerkannt werden müssen (weil sie nämlich die Bewegung des Anblickens herstellen und "unsere Einbildungskraft" "füllen"), bei deren Lektüre es sich aber dennoch nicht empfiehlt, sich vorzustellen, "welche Figur", welches Gesamtbild, welchen Anblick sie in ihm allenfalls evozieren; denn dieser Anblick müsste ihm "missfallen", er müsste ihn "höchst unmahlerisch" finden (43):

Da sich nun aber der wahre Poet die Natur ganz: die bewegte u n d die ruhende, zum Gegenstand seiner "Nachahmung" (44) machen muss, so stellt sich ihm notwendig immer wieder die besondere Aufgabe, auf poetische Weise a u c h diese r u h e n d e n Gegenstände auszudrücken, d.h. er muss - anders als der um "Auseinandersetzung der Theile" (45) bemühte Prosaist - von ihnen ein "poetisches Gemählde" (46), also gleichsam eine nicht-prosaische Schilderung schaffen. Weil aber naturgemäss auch der Poet - als Sprechender nämlich - dem Gesetz der Diskursivität der Sprache unterworfen ist, bedient er sich in glücklichen Fällen - immer wieder führt Lessing das Beispiel

Homers an - eines "Kunstgriffs" (47), eines eigentümlichen Verfahrens, mittels dessen die Diskrepanz zwischen sprachlicher Diskursivität und sinnlich- Augenblicklichem Dasein der Körper aufgehoben wird. Dieses (poetische) Verfahren besteht darin, dass - eine der Haupteinsichten Lessings - dasjenige, was, weil es e n t s t a n d e n ist, i s t , als E n t s t e h e n d e s , d.h. als in Bewegung befindlich dargestellt wird. Die Sukzession der Sprache gelangt so mit dem (sukzessiven) Werden des Gegenstandes zur Deckung. Beispiele für dieses Verfahren findet Lessing mehr als genug bei seinem verehrten Homer: "Z.E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muss ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beysammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt." Oder: "Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muss sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun; das weiche Unterkleid, den grossen Mantel, die schönen Halbstiefeln, den Degen; und so ist er fertig, und ergreift das Scepter" (48), welches letztere seinerseits wiederum nicht "gemahlt" wird, sondern von dem wir die "Geschichte" seines Herkommens (49) erfahren u.s.f.

Solche Produkte sind es, die uns g e f a l l e n (50), d.h. unser Gemüt in eine ihm angemessene "fruchtbare" Erregung versetzen, indem sie "der Einbildungskraft freyes Spiel" lassen (51). Es ist dies wiederum ein Ausdruck, mit dem Lessing die Malerei bedenkt; er gilt aber ganz ebenso für die Poesie: Denn was der Maler durch die richtige Wahl des "prägnantesten" Augenblicks seines handelnden Gegenstandes erreicht (desjenigen Augenblicks, der die Einbildungskraft fördert, weil er sie, indem er nichts zu Extremes enthält - man erinnere sich des n i c h t getätigten Schreies des plastischen Laokoon -, f r e i lässt, Eigenes "hinzu(zu)denken" (52), das erreicht der Poet durch die Wahl derjenigen kurz-prägnanten Worte, die das "sinnlichste Bild" (53) seines Gegenstandes, resp. von dessen Teilen erwecken. Und indem er das erreicht, lässt er die

Einbildungskraft des Lesers produktiv sein, d.h. er überlässt sie ihrem eigenen, "freien Spiel". Der Prosaist dagegen nötigt sie fruchtlos zur Aftervorstellung dessen, was er ihr umständlich - "frostiges Spielwerk" (54) - vorschildert.

Es kann denn gesagt werden, dass für Lessing die Poesie unter den sprachlichen Aeusserungsweisen diejenige ist, die von ihrem Medium (Sprache) den adäquatesten Gebrauch macht, teils indem sie sich vorwiegend an bewegte Gegenstände (Handlungen) hält, teils indem sie ruhende Gegenstände als in Bewegung, als in ihrem Werden befindlich zeigt. Und ein Poet wird ein solcher nicht anders sein können, als indem er sich an "die Regel von der Einheit der mahlerischen Beywörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände" (55) hält.

Vergleicht man diese Seiten über Lessings "Laokoon" mit den allgemeinen Erörterungen des Anfangs der vorliegenden Arbeit, so fällt folgendes auf: Was die Evozierung einer Vorstellung im Leser durch einen Text grundsätzlich anbelangt, so besteht zwischen Lessings "Prosa" und der "Beschreibung" (56) weitgehende Uebereinstimmung: Die Möglichkeit solchen Evozierens wird dem Text abgesprochen. Was aber Lessings "Poesie" anbelangt, so findet sich in meinen Erörterungen zumindest auf Anhieb kein mit ihr korrespondierender Begriff, und zumal der des "Werks" kann ihr keinesfalls gleichgestellt werden. Während nämlich das "Werk" sich durch eine neu hinzukommende Qualität (das Denken) von der "Beschreibung" unterscheidet (57), kann die "Poesie" nicht gleicherweise qualitativ von der "Prosa" abgehoben werden. Denn der "Poet" ist - wenn eine so schreckliche Vereinfachung erlaubt ist - nur ein gleichsam disziplinierter, sparsamer Prosaist: Als solcher befolge er Lessings "Regel", und er wird der "Schilderungssucht" (58) nicht verfallen und also "Poet" sein.

Verhält es sich so? - Nein. Freilich: so viel ist daran wahr, dass der Begriff des "Werks" im "Laokoon" nicht aufgeht. Das

erhellte schon allein aus der gegebenen Darstellung der Lessing-
schen Gedanken. Dass aber etwas in einem anderen nicht aufgehe,
braucht noch nicht zu bedeuten, dass es mit ihm gar nichts zu
schaffen habe. Und auch dies stimmt: dass Lessings "Poesie" in
einem geringeren Abstand zur "Prosa" steht als das "Werk" zur
"Beschreibung", und zwar so, dass die "Prosa" ganz, die "Poesie"
aber weitgehend der "Beschreibung" zuzuordnen ist. Ich werde
mich übrigens vor einer Identifikation der Lessingschen mit den
eingangs erarbeiteten Begriffen hüten; es geht hier nur um An-
näherungen.

Von der Beschreibung war in zwei Hinsichten die Rede: Einmal
galt als eigentliche, reine Beschreibung ein Text, sofern er
nur dem unmittelbaren Wahrnehmen des Gegenstandes entspringt.
Dann war aber auch von einer Beschreibung die Rede, die eigent-
lich **B e o b a c h t u n g** heissen müsste, weil sie nicht
dem reinen, vorurteilslosen Wahrnehmen entspringt, sondern
einem gerichteten Wahrnehmen; gerichtet ist dieses Wahrnehmen
durch den Umstand, dass der Beobachtende eine gewisse verstan-
desmässige, denkerische Hinsicht besitzt, inbezug auf die er
seinen Gegenstand mehr untersucht als wahrnimmt (59). Diese
Erinnerung ist geeignet, sogleich etwas Licht auf die "Prosa"
zu werfen; es erhellt, dass die "Prosa" am ehesten dem ent-
spricht, was ich "Beobachtung" nennen müsste. Denn wie anders
könnte sich der "Prosaist" in der genannten Weise auf die eben-
so fruchtlose wie aufwendige Schilderung seines Gegenstandes
versteifen als so: dass er sich ihn verstandesmässig zu seinem
Gegenstand **g e m a c h t** hat und ihn jetzt möglichst voll-
ständig wiedergeben will nach Massgabe dessen, wofür er ihn
bereits (verstandesmässig) hält? Der "Prosaist" versucht zwar
vielleicht, von seinem Gegenstand ein "Bild" (60) zu geben, in
Wirklichkeit aber "gehet" er "nur auf deutliche und soviel
möglich vollständige **B e g r i f f e**" (61). Dies aber: sich
seinen Begriff zu erfüllen, ist, wie gesehen (62), auch das Be-
streben des Beobachtenden.

Was nun die "Poesie" angeht, so ist es offensichtlich, dass an

ihr zunächst einmal d a s eminenten Anteil hat, was ich als
 eigentliche "Wahrnehmung" geschildert habe (63). Der "Poet"
 bedarf also der Fähigkeit zur Be-nennung derjenigen "Eigen-
 schaften" seiner Gegenstände, deren Namen das "sinnlichste
 Bild" derselben "erwecken" (64). Es geht hier um originale
 Wahrnehmungen. Solches Wahrnehmen macht nun aber nur eine
 der poetischen Fakultäten aus; denn ein Wahrnehmen um seiner
 selbst willen ergäbe wohl eine schöne "Menge von Bildern",
 aber es würde sich keine " n a t ü r l i c h e O r d n u n g "
 derselben einstellen, in der das Wahrgenommene "vor den Augen"
 eines Lesers "entstehen und auf einander folgen" würde (65).
 Der "Poet" bedarf also ausser der genannten noch einer anderen
 Fähigkeit; der, aus den Wahrnehmungen die geeignetsten a u s -
 z u w ä h l e n (66) und diese so z u o r d n e n , dass der
 Text ganz so wie der in ihm beschriebene Gegenstand w i r d ,
 e n t s t e h t . Damit aber gerät der Begriff der "Poesie"
 auch in einige Nähe dessen, was ich "Werk" genannt habe - ich
 sage in einige Nähe, denn mehr ist es nicht. Immerhin: Das
 "Werk" ist dargestellt worden als ein Produkt, welches aus
 dem Wahrnehmen hervorgeht, und zwar so, dass über das Wahrneh-
 men hinaus etwas hinzukommt, vermittels dessen sich die Wahr-
 nehmungen zum Werk formieren lassen (67). Aehnlich für die
 "Poesie": Auch hier stehen am Anfang die Wahrnehmungen, die
 aber allein noch nicht Poesie sind, sondern es werden erst
 durch das Hinzukommen von etwas Zusätzlichem. Dies Zusätzliche
 ist soeben genannt worden: Auswahl aus den Wahrnehmungen und
 Ordnung derselben. Für das "Werk" aber galt: Das zu den Wahr-
 nehmungen Hinzukommende ist die Sache, das Denken, und von
 der d a r g e s t e l l t e n Sache, dem "Werk" also, konnte
 ganz wie von der "Poesie" gesagt werden, sie wähle aus den Wahr-
 nehmungen aus und ordne sie. Eine noch weitergehende Ueberein-
 stimmung zwischen der "Poesie" und dem "Werk" besteht freilich
 nicht. Denn das K r i t e r i u m der Auswahl aus den Wahr-
 nehmungen und deren Ordnung ist im "Werk" ein ganz anderes als
 in der "Poesie": Hier besteht es in der Ordnung der natürlichen
 Dinge selbst; während hingegen dort durch die Sache gerade eine
 A b k e h r von diesen Dingen erfordert war, damit sich eine

a n d e r e als die natürliche Ordnung; eine des Geistes, des Denkens, einstellen könnte (68). Lessing will in der Poesie überall e m p f i n d e n (als ob er sähe, hörte usw.); der Begriff des "Werks" dagegen betont den Aspekt eines aus solchem Empfinden hervorgehenden g e d a n k l i c h e n Sinn-
ganzen. Dies G a n z e fällt im "Laokoon" kaum in Betracht (eine gewichtige Ausnahme; die Erörterung zum "Philoktet" des Sophokles (69)), und es soll bei der ausdrücklichen Problemstellung der Abhandlung auch gar nicht in Betracht fallen (70). Woran Lessing in seinem "Laokoon" gelegen ist, das sind nicht ganze Dichtungen, sondern bestimmte Stellen innerhalb derselben und der sinnliche Effekt, den sie auf den Leser haben. Diesen Effekt erzielen die Stellen dank ihrer besonderen, realitätsgemässen Struktur, wie gezeigt wird; andere Stellen erzielen ihn nicht, weil ihre Autoren die Gegebenheiten der Sprache verkennen. Welchen Stellenwert solche einzelnen Stellen in der Struktur der g a n z e n D i c h t u n g e n , denen sie entnommen sind, besitzen, dafür interessiert sich Lessing viel ausgeprägter als im "Laokoon" in seiner "Hamburgischen Dramaturgie".

4. Stoff und Form bei Schiller

Es mag zunächst so scheinen, als läden Schillers zentrale poetologische Begriffe des Stoffs und der Form zu ihrer Behandlung auf der Basis der von mir dargestellten Begriffe der Beschreibung und des Werks geradezu ein: Irgendwie wird der Stoff der Beschreibung, die Form dem Werk entsprechen - soviel scheint von vornherein fast gewiss. Aber das genauere Studium etwa der "Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen" lässt insbesondere den Stoff als mit der Beschreibung nur sehr bedingt verbunden erscheinen. Das ersieht sich schon daraus, dass es bei Schiller eine Beschreibung (oder etwas Sinngemässes), die neben dem Werk ihre Eigenständigkeit besässe (1), nicht gibt. Die W a h r n e h m u n g nämlich (das Wort findet sich bei Schiller nicht; es müsste bei ihm etwa Ausdruck einer E m p f i n d u n g heissen) hat bei Schiller keinen eigenen Wert; ein Dichter ist sogar gehalten, unter allen Umständen das S t o f f l i c h e, welches der Wahrnehmung oder dem Ausdruck der Empfindung noch anhaftet, zu "vertilgen" (2) und Wahrnehmungen nur aufzugreifen, sofern sie zu einem harmonischen Ganzen aufgehoben werden können (3). Damit gehen diese Wahrnehmungen dann freilich in etwas ein, was mit dem W e r k sehr viel zu tun hat; in eine F o r m, und machen damit ein Schönes aus. Mit dem Desinteresse Schillers an der reinen Beschreibung geht aber notwendig auch eines am G e g e n s t a n d oder D i n g einher, dessen B e z e u g u n g durch die Beschreibung ich für vorrangig hielt (4). Damit trennt mich von Schiller so Grundsätzliches, dass darauf ausdrücklich eingegangen werden muss.

"Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen" ist der Ausdruck für ein Programm, die Menschheit durch die Kunst zu erziehen. Das setzt voraus: Die Menschheit ist offenbar noch nicht hinlänglich erzogen; es fehlt ihr etwas, um erzogen, d.h. sie selbst in ihrer ganzen Ausfaltung zu sein. Die Kunst muss nun also den Zweck haben, dieses Fehlende zu ersetzen. Um diesen

Zweck zu erfüllen, muss sie von einer besonderen Beschaffenheit sein. Diese Beschaffenheit ist bestimmt durch das, was dem Menschen fehlt. Die Kunst, weit davon entfernt, Selbstzweck zu sein, richtet sich nach diesem erkannten Mangel der Menschheit, so wie ein Heilmittel vom Apotheker zusammengestellt wird nach Massgabe der Diagnose am Kranken. Der Mangel der Menschheit ist es, dass sie in Disharmonie gefallen ist: Ein Teil der Menschen ist allzu sinnlich betont (gehört einseitig dem "sinnlichen Trieb" oder Stofftrieb (5)), der andere ist allzu rational betont (gehört einseitig dem "Formtrieb" (6)); die einen sind ihrer Freiheit beraubt, indem sie allzusehr ihren Empfindungen gehorchen, die andern ergehen sich in einer Freiheit des Gedankens, die, solange der Gedanke nicht mit dem Sinnlichen übereinstimmt, eine nur scheinbare ist. Zwar ist das Zeitalter "aufgeklärt", die wesentlichsten Kenntnisse sind (bes. durch Kant) gefunden, die "hinreichen würden, wenigstens unsre praktischen Grundsätze zu berichtigen". Am Vorhandensein einer hinreichenden Sinnlichkeit der Menschheit kann ebenfalls nicht gezweifelt werden. Dennoch ist etwas, was die Menschen an der "Aufnahme der Wahrheit" hindert (7): "Sie müssten schon weise seyn, um die Weisheit (oder Wahrheit, v.m.) zu lieben", um Philosophen zu sein (8).

Soweit Schillers Diagnose. Aus ihr kann nun, was die Kunst, um diesem Missstand zu begegnen, sein sollte, konstruiert werden. Sie soll einen "Uebergang vom Empfinden zum Denken" bahnen (9), denn nur indem der Mensch gleichmässig empfindet und denkt, ist er Mensch. Das heisst nicht, dass ihm die Kunst (Schönheit) etwa beim Denken (oder gar beim Empfinden) "hilft" (10), sondern nur, dass sie ihn in einen eigentümlichen, in einen "ästhetischen Zustand" (11) versetzt. In diesem Zustand sind seine Denkkräfte frei, "ihren eigenen Gesetzen gemäss sich zu äussern", und der Mensch kann "von der Materie zur Form, von Empfindungen zu Gesetzen" geführt werden (12). (In diesen zwei Begriffspaaren darf nicht jeweils das zweite Element einseitig betont werden, sondern beide Paare

sind g a n z aufzufassen als Vorzeichnung des Wegs, den das Denken gehörigerweise von der Anschauung her macht, in der es zwar fundiert ist, über deren blosser Augenblicklichkeit es sich aber erhebt.) Es fragt sich jetzt, wodurch sich der ästhetische Zustand vom Normalzustand des Menschen unterscheidet, dass in ihm die genannte Freiheit des Denkens zustandekommt. Die Antwort kann ganz kurz lauten: dadurch, dass in ihm der Mensch im Nachvollzug eines Produkts steht, in dem diese Ausgeglichenheit zwischen Stoff und Form hergestellt ist. Ein solches Produkt ist das s c h ö n e, vom Künstler eigens um dieser Ausgeglichenheit (Harmonie) willen hergestellte zum höheren Zweck, dem im Leben unausgeglichener Menschen die Vereinigung seines Denkens mit seinem Fühlen zu vermitteln.

Vor diesem Hintergrund wird einerseits klar, warum Schiller an der B e s c h r e i b u n g nichts liegen kann: Die Beschreibung ist einseitig, weil allzu ausschliesslich stofflich bedingt. Sie vermittelt deshalb dem Menschen nichts von der ihm fehlenden Harmonie zwischen dem Empfinden und dem Denken. Sie könnte heilbringend allenfalls auf einen Menschen wirken, der das Empfinden vergessen hätte und sich ausschliesslich der abstrakten Spekulation hingäbe. Aber es würde an ihr der Mangel bleiben, dass sie nicht auch selbst, wenigstens in beschränkter Masse, dächte und in der Vereinigung von Denken und Fühlen harmonisch wäre. Es ist aber andererseits zu bemerken, dass Schiller die Realität des Stofflichen und also des Beschreibungshaften nicht etwa einfach verleugnet und den Zweck der Kunst nicht nur darin erkennt, dass in ihr "der Stoff durch die Form vertilgt" werde (13). Er postuliert nämlich, damit der Zweck der Erziehung des Menschen durch die Kunst erreicht werden kann, z w e i Arten der Kunst: eine, die unter den disharmonischen Menschen dem vorzugsweise vom Stofftrieb beherrschten diene (in ihr wird das Formale betont werden müssen), und eine zweite, die den vorzugsweise vom Formtrieb beherrschten diene (in ihr wird das Stoffliche oder Beschreibungshafte betont werden müssen). Es muss also "in der Erfahrung eine zweifache Schönheit" geben, je nachdem, welcher

Art von gesellschaftlich, kulturell, künstlich Ver-rückten ein Ausgleich bereitet werden soll (14). Des absolut harmonischen Kunstwerks bedarf es "in der Erfahrung" nicht, weil für es gar keine Verwendung wäre; immerhin wird es von Schiller, als "Ideal-Schönes", erwähnt (15).

Es ist Schillers Anliegen, durch das "Werkzeug" (16) der schönen Kunst einen durch die Zivilisation aus seiner Bahn geworfenen Menschen wieder zu seiner Menschheit zu bringen. Der innere Mensch soll verändert, nämlich harmonisch gemacht werden. Auch die *B e s c h r e i b u n g* soll ein Werkzeug sein, und zwar eines, mittels dessen uns die Dinge, die Natur, in Erinnerung gerufen und *b e z e u g t* werden sollen. Auch in unserer Gesellschaft hindert nämlich der Mensch den Menschen daran, Mensch zu sein, und Schillers Staats- und Gesellschaftskritik in seinem leidenschaftlichen 6. Brief der "Aesthetischen Erziehung" betrifft seine Zeitgenossen wie uns Heutige. Es zeichnet sich aber heute eine Entwicklung ab, von der Schiller noch nichts ahnen konnte: Der heutige Staat, dieses "kunstreiche Uhrwerk (...), wo aus der Zusammenstückelung unendlich vieler, aber lebloser Theile ein mechanisches Leben im Ganzen sich bildet" (17), hindert nicht mehr nur den Menschen an seiner Natürlichkeit, sondern das Ganze der Natur selbst; denn diese selber ist in dieses Uhrwerk miteinbezogen worden, anstatt dass sie, mehr oder weniger unangetastet, blosser Standort desselben geblieben wäre. Sie ist, bis in ihre kleinsten Bestandteile, universales Objekt kalkulierter Nutzung und Ausbeutung. Die Natur ist ein uns Verfügbares geworden, und wir haben verlernt, dafür ein Organ zu besitzen, dass sie nicht nur für uns, sondern für sich *i s t*. Wir *s e h e n* die Natur nicht mehr, wir verbinden, was wir Natur nennen, immer mit einer möglichen auf ihre Veränderung zielende *T ä t i g k e i t*. Dasselbe gilt für die Natur, die wir selber sind: für den menschlichen Leib, hier vielleicht sogar in noch ausgeprägterem Masse. - Die *B e s c h r e i b u n g* könnte diesem Notstand - wie unzulänglicher Weise immer - begegnen, indem sich in ihr ein Mensch vorführt, der von der Krankheit der

zweckgebundenen Natur- (und Ding-) Betrachtung noch nicht befallen und fähig ist, sich einem zweckfreien Wahrnehmen hinzugeben, d.h. aber auch, sich den Dingen hinzugeben und sie nicht nur nach ihrer Dienstbarkeit einzuschätzen. Diese Fähigkeit ist heute so selten geworden, dass alleine schon ihre **B e - z e u g u n g** notwendig geworden ist.

Unübersehbar wird bei Schiller der Mensch, unausgeglichen zwischen seiner Sinnlichkeit und der Spekulation schwankend, letztlich als von der Sinnlichkeit in viel höherem Masse bedroht dargestellt denn als vom Denken. Darüber kann auch die Ausgewogenheit des Konstrukts der wie angegeben eingeteilten Dichtung nicht hinwegtäuschen. Hinter dieser Einschätzung steckt letztlich ein entwicklungsgeschichtliches Konzept, das Schiller mit der Epoche teilt: Durch das Denken ist der Mensch, wie Herder es ausgedrückt hat, "der erste Freigelassene der Schöpfung" (18). Frei macht ihn das Denken, indem es ihn über die augenblickliche Befangenheit des Anspruchs der Sinne erhebt. Das Denken hat nun aber den Menschen entwicklungsgeschichtlich gewissermassen überrascht und es ihm sosehr angetan, dass er seinen Ursprung in der Sinnlichkeit vergessen hat. Deshalb ist er sich der Wirklichkeit der Sinne nicht mehr bewusst; diese bleiben aber eine "Macht" (19), die dem sinnvergessenen Denken widerstreiten, und das hat den disharmonischen Menschen zur Folge, den Menschen, der zwar das Mittel seiner Freiheit in Händen hält, es aber nicht richtig anzuwenden weiss, um gegen die Sinnlichkeit, "diesen furchtbaren Feind (,) zu fechten". Den "Krieg gegen die Materie" zu gewinnen, hierzu bedarf es der "ästhetischen Kultur" von der Art, die geschildert worden ist (20). Das Denken ist an sich gut, die Sinnlichkeit ist eine lästige *conditio sine qua non* des Menschseins. Die Schönheit ist die - spät genug - nachgeholte Vermittlung zwischen den beiden Bereichen, die "übersprungen" worden ist (21); der Mensch muss, um Mensch zu werden, "einen Schritt zurücktun" (22). Dieser Schritt zurück ist gleichzeitig ein Schritt nach vorne: zur wahrhaft kultivierten Menschheit. Diese aber wird eine Menschheit sein, die sich durch **D e n k e n** und Moral auszeichnet,

dadurch also, dass sie ihre Sinnlichkeit zwar nicht verleugnet, aber doch beherrscht, anstatt von ihr beherrscht zu werden. Folgerichtig kritisiert Schiller an Rousseau in der Abhandlung "Ueber naive und sentimentalische Dichtung", das Verhängnis des Menschen einseitig im Denken zu sehen und ein Menschen-Ideal zu entwerfen, das auf das einmal erworbene Vermögen (Denken) des Menschen verzichten möchte zugunsten einer bloss "physischen Ruhe", was dem Zurückführen des Menschen in die "Einförmigkeit des ersten (Ur-Zu-)Standes" entspräche (23).

Man weiss, wieviel Schillers eigene Kränklichkeit zu seiner Einschätzung alles "Stofflichen" beigetragen hat. Aber man weiss ebenso, dass einer seiner Zeitgenossen, besonders durch eines seiner Werke, Schillers Rigorismus in diesem Belang entscheidend gemildert hat: Goethe mit "Wilhelm Meisters Lehrjahre", die als "neuester Roman" in die Abhandlung über die zwei Dichtungsarten eingegangen sind (24), welche Abhandlung uns jetzt - besonders in der Hinsicht, inwiefern in ihr das Stoffliche, das Beschreibungshafte, eine gewisse Aufwertung erfährt - interessieren soll.

"Ueber naive und sentimentalische Dichtung" unterscheidet sich der Anlage nach von den "Briefen" auf sehr bezeichnende Weise. Die "Briefe", es ist gezeigt worden, nehmen ihren Ausgang bei der Schilderung eines Weltzustandes und leiten aus ihr einen Kunstbegriff ab. "Ueber naive und sentimentalische Dichtung" (im folgenden kurz 'Abhandlung' genannt) dagegen ist von Anfang an eine entschieden ästhetische. Die Abhandlung geht aus vom Anblick der Natur, und das ist ein sinnliches Ereignis. Als ob nun Schiller mit diesem Anfang ein zu grosses Zugeständnis an die Sinnlichkeit gemacht hätte, betont er noch im ersten Satz, dass das Wohlgefallen an der Natur nicht etwa selbst etwas Sinnliches (übrigens auch nichts Verstandesmässiges) sei, sondern, wie wenig später bekannt wird, moralischen Ursprungs ist: Die Natur, weil sie Natur ist, macht den unnatürlich ge-

wordenen heutigen Menschen betroffen und beschämt ihn, indem sie i s t , was er nicht mehr ist (nämlich naiv) und (als sentimentalischer Mensch) erst wieder werden s o l l (25). Es bleibt aber während der ganzen Abhandlung dennoch dabei, dass Schiller jetzt für das Schauen (ich darf sagen: Wahrnehmen) der Gegenstände ein in den "Briefen" noch nicht vorhandenes Verständnis hat. Nicht, dass er sich grundsätzlich gewandelt hätte, wohl aber, dass er erkennt, dass es Menschen gibt, die eine von der seinen (sentimentalischen, auf Ideen bezogenen) grundsätzlich verschiedene Gesinnung besitzen, die dennoch völlige Gleichberechtigung neben der seinen verdient: "Wir schreiben einem Menschen eine n a i v e Gesinnung zu, wenn er in seinen Urtheilen von den Dingen ihre gekünstelten und gesuchten Verhältnisse übersieht und sich bloss an die einfache Natur (Natürlichkeit der Dinge, v.m.) hält" (27). "Sinne und Vernunft, empfangendes und selbstthätiges Vermögen, haben sich in ihrem (die naiven Menschen, v.m.) Geschäfte noch nicht getrennt" (28). Aus diesem Grund "reflektieren" diese Menschen nicht über ihren Gegenstand (29). Es fällt ihnen deshalb nicht ein, an einem Naturding "mit Empfindsamkeit, mit süßer Wehmut" zu hangen wie die sentimentalischen, insofern spezifisch "modernen" Menschen (30). Denn sie sind ja selbst Natur. So sind die alten Griechen, die Muster der naiven Gesinnung, "zwar im höchsten Grade genau, treu, umständlich in B e s c h r e i b u n g derselben (der Natur, v.m.), aber doch gerade nicht mehr und mit keinem vorzüglicheren Herzensanteil (31), als (...) auch in B e s c h r e i b u n g eines Anzuges, eines Schildes..." Ja Schiller geht sogar so weit, vom naiven Dichter "die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen" zu verlangen, damit er auf seine Weise Schillers Anspruch an die Dichtung, "der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben", zu genügen vermöchte (32).

Das sind Töne, die in den "Briefen" in dieser Entschiedenheit noch nicht zu vernehmen waren. Das darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass für Schiller nach wie vor eine Idee der

reinen Beschreibung, wie ich sie entworfen habe, nicht in Betracht fiele, weil eine solche Beschreibung in den meisten Fällen nicht der "Menschheit", sondern nur dem beschreibenden Subjekt seinen "möglichst vollständigen Ausdruck" zu geben vermöchte. Freilich ist die Bedingung zu nennen, unter der das Beschreiben zu einem Produkt führen kann, das auch Schillers Achtung und Liebe zu gewinnen vermöchte: Es ist die Bedingung, dass es sich bei dem Verfasser einer Beschreibung um ein wahrhaft naives Gemüt handelte, dessen Wahrnehmen, durch keinerlei künstliche Rücksicht beeinträchtigt, allem Wahrnehmbaren gleichmäßig offenstünde, mithin der ganzen Menschheit, deren Ausdruck es fände. Bezeichnend ist Schillers anerkennende Würdigung von "Werther", dessen Autor er bescheinigt, als naiver Dichter einen sentimentalischen Charakter (Werther) dargestellt zu haben. "Es ist interessant", schreibt Schiller, "zu sehen, mit welchem glücklichen Instinkt alles, was dem sentimentalischen Charakter Nahrung gibt, im "Werther" zusammengedrängt ist." Und er zählt auf: die Liebe, die Empfindsamkeit für die Natur, Religionsgefühle, philosophischer Kontemplationsgeist, die düstere, gestaltlose, schwer-mütige Ossianische Welt, die Feindseligkeit der Wirklichkeit, die den Gequälten ganz in seine Idealwelt zurückdrängt, und schliesst: "(...) so sieht man keine Möglichkeit, wie ein solcher Charakter aus einem solchen Kreis sich hätte retten können" (33). Es ist also die Universalität (in der der auch von Schiller immer wieder genannte Homer Meister ist), die eine Beschreibung über die Subjektivität des Beschreibenden erhebt und zum Menschheitsausdruck macht. Es ist aber auch diese Universalität, die die Beschreibung über sich hinaushebt und sie ein Werk werden lässt. Denn das Vielfältige, wenn es aus dem Bereich des lebendigen Ganzen (der gesamten Wirklichkeit) entnommen ist, schliesst sich seinerseits zu einem Ganzen, welches als solches nicht zu widerlegen ist, sondern nur schlicht aufgefasst werden kann und keine andere "Möglichkeit" seines Verlaufs sehen lässt. Die Hochschätzung des "Werther" (und auch des "Wilhelm Meister") schliesst also nicht auch Schillers Hochschätzung der reinen

Beschreibung ein. Wesentlich am "Werther" ist doch, dass in ihm zwar " a l l e s " , aber " z u s a m m e n g e - d r ä n g t " , ist. Die uferlose Beschreibung ist auch jetzt nicht Schillers Sache, und sie wird es nie sein. Dass dieses Zusammendrängen von allem aber i n s t i n k t m ä s s i g erfolgt, kennzeichnet das naive Genie. Schiller seinerseits, als sentimentalischer, reflektierter Mensch (reflektiert, insofern er seine Wahrnehmungen immer auf die I d e e bezieht (34)), kann sich auf keinen Instinkt verlassen. Bei ihm steht die Sichtung des S t o f f e s und dessen ständige Vergleichung mit seiner Idee und die allmähliche Herausarbeitung eines immer genaueren P l a n s (vergleichbar der "S a c h e " (35)) am Anfang aller reifen Produktion. Der Plan ist es dann, der entscheidet, was von dem gesichteten Stoff in diejenige F o r m eingehen kann, in der die Idee sich im W e r k verwirklicht. (Hierzu ungezählte Belege in den Briefen an Goethe (36), die sprechendsten über die Arbeit an "Maria Stuart" im Jahre 1799.) Der Grund aber, warum Schiller am über weite Strecken beschreibenden "Werther" letztlich das Werkhafte hervorheben kann, ist darin zu suchen, dass alle grosse Dichtung, ob naiv oder sentimentalisch, eine Idee: die "Idee der Menschheit", ausdrückt. Der sentimentale Dichter erfüllt diese Aufgabe in der Darstellung des Ideals - nicht unbedingt idealer Figuren, sondern viel eher von Figurenkonstellationen, die im Zuschauer das Ideal (Harmonie) vermitteln (37). Der naive Dichter erfüllt sie in der richtig verstanden möglichst vollständigen Nachahmung des Wirklichen" - in welchem Begriff, wie gezeigt, die "Idee der Menschheit" enthalten ist (38).

Es mag erstaunen, wie wenig Schiller, der nachmalige Autor perfekt gebauter Dramen, in seinen langen Abhandlungen über die Kunst auf das T e c h n i s c h e , auf den Kalkül des Dichters eingeht. Das liegt vielleicht daran, dass beide Abhandlungen - a u c h die über die zwei Arten der Dichtung - eine anthropologische Tendenz verfolgen, die durch derartige Feinheiten verwischt worden wäre. Vielleicht ist jedoch ein

anderer Grund der wichtigere: So sehr Schiller bis an sein Ende die Kunst hauptsächlich auf der Basis des Begriffspaares des Stoffes und der Form zu begreifen versucht, so wenig hat er je die Form als etwas aufgefasst, was unabhängig vom Stoff sein geistiges Dasein führte und jeweils, als die immergleiche, sich beliebigem Stoff wie ein Gefäss bereithielte. Ganz anders. Jeder Stoff muss *s e i n e* Form finden. Dass dennoch die meisten Stücke Schillers die "Form" von fünftaktigen Dramen haben, scheint dem zu widersprechen. Aber die fünf Akte sind für Schiller weniger eine Form, als eine Konvention, die er, wo sie ihm entspricht, respektiert, die er aber sonst freier behandelt, indem er es wagt, "bei einem neuen Stoff die Form neu zu finden, und sich den Gattungsbegriff immer beweglich zu erhalten" (39). Es ist darum nicht verwunderlich, dass wir von Schillers technischen Ansichten im wesentlichen nur aus Aeusserungen vernehmen, die zu *k o n k r e t e n* Werken Stellung nehmen, zu eigenen und zu anderen. Wir haben uns jetzt deshalb einigen Briefen Schillers zuzuwenden, in denen er über werdende eigene Werke spricht, im besonderen über die "Wallenstein"-Trilogie und "Maria Stuart". Seine Anteilnahme an den gleichzeitig entstehenden "Lehrjahren" von Goethe wird ausserdem ein überaus bezeichnendes Licht auf die Aeusserungen zum Eigenen werfen.

Im eigenen Schaffen ist es immer und immer wieder der *A n f a n g* einer Produktion, der zu den tiefsten technischen Bemerkungen veranlasst. Ueber den weiteren Verlauf gibt es kaum mehr als Andeutungen. Das kann nicht anders sein: Als sentimentalischer Dichter steht Schiller bei seinen Vorbereitungen beträchtlichen historischen Stoffmassen *g e g e n - ü b e r*. Dies Gegenüber resultiert, wie er selbst erklärt, daraus, dass er über den Stoff reflektiert. Diese Reflexion aber ist die Folge davon, dass Schiller sein Ideal besitzt, an welchem sich der Stoff bricht. Ziel der Schillerschen dichterischen Bemühung ist nicht die beschreibende Wiedergabe des Stoffes, sondern die Darstellung des Ideals. D.h. der Stoff

soll eine Ordnung erhalten, die das Ideal gegenwärtig sein lässt. Diese Ordnung ist die (harmonische) Form. Der geformte Stoff (die Schönheit) hat die Eigenschaft, dass in ihm das Stoffliche, auf Gegenstände Bezogene, aufgehoben wird dadurch, dass geeignete Stoffmassen - indem sie ihre Form finden - in eine **B e z i e h u n g** (Sache) zueinander treten, die bedeutender ist als die Bedeutsamkeit des Stoffes selbst. Weil nun Schiller sich seines Ideals immerzu begrifflich bewusst ist, muss er bereits die **V o r a r b e i t** zu seinen Dramen ganz unter dessen Zeichen stellen. Er sichtet deshalb eine Stoffmasse nicht in erster Linie, um zunächst einmal Neues zu erfahren, sondern von Anbeginn an, um "von allem, was diese **B r a u c h b a r e s** hat, Besitz zu nehmen" (40). Brauchbar aber ist, was in die genannte Beziehung zueinander, die auch im Kapitel über das Werk geschildert worden ist (41), zu treten imstand ist (Sache). Ist ein Stoff gefunden, der solcherweise "Brauchbares" aufzuweisen verspricht, beginnt das Abwägen der Elemente: Schiller schreitet zum "Plan" (42) oder "Schema" (43). Dieses Schema ist immer Schema des **g a n z e n** Dramas, denn mit dem Ganzen des Dramas soll ja das Ideal ausgedrückt sein. Nichts darf um seiner selbst willen Eingang in die Dichtung finden, alles steht nur, um von anderem wieder aufgewogen zu werden zur Harmonie, und muss deshalb immer schon mit Rücksicht auf dieses es Aufwiegende gesetzt werden. In diese Richtung weist ein Brief, in dem vom "Schema" die Rede ist: Dieses sei, schreibt Schiller "zu den ersten Akten der Maria in Ordnung, und in den letzten (Akten sei; v.m.) **n u r n o c h e i n e i n z i g e r P u n k t u n a u s g e m a c h t**" (44). Er habe sich aber dennoch nicht enthalten können, zur Ausführung des ersten Aktes zu schreiten. Aber: "Ehe ich an den zweiten Akt komme, muss mir in den letzten Akten alles klar sein." Es gibt noch viele ähnliche Stellen; man findet sie in den Briefen aus den Entstehungsphasen der einzelnen Werke.

Ein Geist, der in seiner Arbeit in dieser Weise vorgeht, **b e g r e i f t**, was er tut. Nicht dass andere Dichter, wie die Romantik glaubhaft machen will, bewusstlos produzierten.

Auch sie w i s s e n , wenn anders sie diesen Namen verdienen, genau, was sie tun, wenn sie arbeiten; sie wissen dies; woran sie k o n k r e t arbeiten, sogar noch besser, wenn sie davon keinen allzu festen Begriff haben. Schiller dagegen begreift mit seiner konkreten Arbeit in einem unbestimmten Masse immer auch alle seine künftigen Werke mit; aber sein Begriff macht ihn in bezug auf das, was er unter der Feder hat, nicht so sicher, wie man vermuten könnte. Einmal schreibt er an Körner, nachdem er schon "ein Drittheil der neuen Tragödie" (Maria Stuart) hinter sich hat, was "das schwerste vom Ganzen" sei: "Ich bin nun sicher, dass ich mich im Stoff nicht vergriffen habe" (45). So lange also hat er trotz allem um die Gewissheit gebangt, dass ihm sein Stoff eine hinreichende "Annäherung" an das Ideal erlaubt (46). Wozu noch zu bemerken ist, dass Schiller über die Länge der Periode seiner Ungewissheit nicht überaus erstaunt sein konnte. Richtet er doch schon früher an Goethe die "philosophische Warnung", derzufolge "man seine (allgemeinen) Sätze nicht durch (konkrete) Beispiele beweisen solle, weil kein Satz dem Beispiel gleich ist" (47). Dieser Satz spricht, ganz abstrakt, die Begrenztheit der Hilfe aus, die Schiller sich von seiner begrifflichen Gewissheit zuweilen versprechen mag. Es ist ja das Wesen der Begriffe, von vielen Beispielen nur das ihnen allen Gemeinsame zu fassen und gerade n i c h t e i n Beispiel ganz. Im übrigen ist Schillers Auffassung vom Technischen, Machbaren beim Schreiben von Dramen kaum irgendwo gedrängter und treffender zur Sprache gebracht als in einem an ihn adressierten Brief von Goethe. Goethe hat soeben die ersten zwei Akte von "Wallensteins Tod" gelesen und erwartet, dass nun alles weitere "gleichsam als naturnotwendig" aus ihnen sich entwickle. Denn: "Die Welt ist gegeben, in der alles geschieht, die Gesetze sind aufgestellt, nach denen man urteilt, der Strom des Interesses, der Leidenschaft, findet sein Bett schon gegraben, in dem er hinabrollen kann" (48) - eine Formel, die auch das enthält, was ich als "Werk" entwickelt habe.

Es ist Schillers allzu deutlicher, in langen Jahren erarbei-

teter Begriff von der schönen Kunst, der ihn dazu nötigt, seine eigenen Produktionen schon am Anfang ihrer Entstehung möglichst genau zu überblicken. Es versteht sich aber von selbst, dass nicht die Werke aller Gattungen einen solchen Ueberblick erlauben. Ein ausführlicher Roman etwa von der Art des "Wilhelm Meister" entzieht sich der Schillerschen Methode. Nachdem Schiller den "Meister" am 2.7.1796 zu Ende gelesen hat, gesteht er Goethe, weil "schon allein die Masse so stark" ist, "noch nicht die Einheit recht gefasst" zu haben (49). Ueber den Leser eines seiner eigenen Dramen, der selbst nach flüchtiger Lektüre die Einheit zu vermissen glaubte, wäre Schiller allerdings sehr unglücklich! Denn für ihn steht diese Einheit von Anfang an im Mittelpunkt seines schaffenden Interesses. Das Drama ist also schon allein aus quantitativen Rücksichten die Schiller am meisten gemässe Gattung. Es gilt für ihn, den Dichter, dasselbe, was er dem Theoretiker Aristoteles als Grund seiner Bevorzugung des Dramas (der Tragödie) zuschreibt; dass nämlich "das einfachere und bestimmtere Geschäft des dramatischen Dichters sich weit leichter begreifen und angeben lässt und eine vollkommenerer Technik dem Verstande weist, eben des kürzeren Stadiums und der geringeren Breite wegen" - als das "Geschäft" des Epikers (50). Auch Schiller ist Theoretiker, und es kann nicht erstaunen, dass er, der er im Besitze des Begriffs der fertigen Kunstwerke steht, gerne auch das produzierende Tun begriffe. Die Gefahr dieses Begreifens ist ihm bewusst, und fast elegisch äussert er sich einmal zu Goethe, wie sehr er an ihm die Fähigkeit bewundere, während der dichterischen Produktion die in der theoretischen Produktion erworbenen Begriffe zurücktreten zu lassen (51). Am ehesten begreifbar ist das schriftstellerische Tun, wenn die sich folgenden Teile als k a u s a l miteinander verknüpft erscheinen, also in der Dramatik. Der dramatische Dichter "steht unter der Kategorie der Kausalität". Sein Bestreben ist es, in seinen Werken einen Anfang oder eine Exposition oder eine Knüpfung herzustellen, d a m i t daraus alles weitere kausal folgen könne. Der Anfang eines Dramas ist folgerichtig "mehr als Mittel zu behandeln" (52), nämlich als Mittel zum Ende, auf welches alles,

von Anfang an, hinzielt. Der Anfang hat keine Selbständigkeit, er steht nur um des Endes willen; aber das Ende kann sich nicht ergeben, wenn kein Anfang ist. So ist denn eines auf das andere bezogen und für sich allein undenkbar. Was sich aber derart gegenseitig auf einander bezieht, habe ich " W e r k " genannt. Und man kann sagen, dass Schiller der Tendenz nach ein Dichter des " r e i n e n W e r k s " ist.

Ganz anders das Epos und gewisse Formen des Romans, etwa der Erziehungsroman. Der Epiker steht unter der Kategorie der S u b s t a n t i a l i t ä t ; alles muss "sich selbst um seiner selbst willen geltend machen" (53). Das gilt auch schon für den Anfang, der eine weitgehende Selbständigkeit besitzt, wenn er auch naturgemäss (als Anfang) darüber hinaus ein Ferneres einleitet. So schreibt denn Schiller an Goethe - er hat soeben das erste Buch des "Wilhelm Meister" gelesen -, er wolle "versuchen, ob" er "etwas von dem ferneren Gang der Geschichte und der Entwicklung der Charaktere divinieren" könne (54). Divinieren müsste ers, erraten; direkt kausal ableiten kann er es nicht. Folgerichtig kann Schiller dem Epiker "eine Exposition gar nicht einmal zugeben; wenigstens nicht in dem Sinne, wie die des Dramatikers ist" (55) - aus Gründen der Vorherrschaft der Substantialität im Epos. Unter diese aber fällt der Epiker besonders wegen des längeren "Stadiums", das er behandelt. Eine längere Phase aus dem Leben eines Menschen lässt sich nämlich nicht dramatisch exponierend behandeln; denn das Leben selbst entwickelt sich nicht nach einer wie im Drama offenbaren, sondern allenfalls nach einer geheimen Tendenz, und es stellt sich die Aufgabe, diese Tendenz allmählich erst sichtbar werden zu lassen. Wenn es also die "Idee" von Lehrjahren ist, den Lehrling zum Meister werden zu lassen, so kann doch diese Idee "den Helden des Romans nicht selbst leiten", denn mit dieser Einsicht wäre er bereits ein Meister. Wie man weiss, hat in den "Lehrjahren" die Gesellschaft vom Turm es sich zur Aufgabe gemacht, Wilhelm eine umfassende "Lehre" zu vermitteln. Das kann sie, die sie im Besitz der Idee der Meisterschaft steht. Aber auch sie darf sich dem

Leser nicht gleich anfangs exponieren, weil diesem dadurch ganz so das Lesen verdorben würde, wie einem jungen Menschen ein Leben verdorben würde, dessen Idee man ihm vorzeitig verständlich gemacht hätte. Die Idee muss sich also erst nach und nach herausstellen und am Schluss, ganz undramatisch, offen dastehen. Dies tut sie aber dann, wenn sie im Verlauf des Romans in allen ihren wichtigsten Teilen berührt worden ist. Für die Idee des menschlichen Werdens heisst das aus Schillers Sicht, dass es in seinen "Extremen" durchlaufen worden sein muss, damit sich endlich die "Harmonie" einstelle (56). Da aber ein solcher Stoff nicht aus einer alles Fernere enthaltenden Exposition hervorgehen und sich entwickeln kann, muss er auf eine andere als dramatische Art behandelt werden. Der Stoff muss sich nach Massgabe der Idee des Autors nach und nach zusammensetzen. Dafür aber, dass die Einheit des Ganzen dennoch schon vor beendeter Lektüre zumindest fühlbar sei, sorgt dasjenige, was Schiller "Stetigkeit" nennt, die bei "solchen Produkten" wie dem "Wilhelm Meister" wohl "schon mehr als die halbe Einheit ist" (57).

Anders als der Dramatiker verfügt der wahre (der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck gebende) Epiker über keinen detaillierten Plan, denn sein Stoff ist die Fülle des Lebens selbst, und die harmonische Ausbreitung dieses Stoffes kann nicht willkürlich einseitig vom Epiker hergestellt werden, sondern er muss der unvorhersehbaren Eigendynamik der Stoffmassen von Fall zu Fall Rechnung tragen. Was den Epiker aber in diesen Stoffmassen nicht untergehen lässt, ist seine Idee. Sie bestimmt, wessen es in einem bestimmten Stadium der Niederschrift noch bedarf, damit sie ganz aus einem Ganzen hervorscheinen könne. Z.B. stellt sich das Problem, durch welche beschreibenden Mittel eine bis dahin noch wenig ausgeführte Figur profiliert werden könnte, um einer schon weiter fortgeschrittenen die Waage zu halten. Es ist also die Idee, auf Grund deren sich das Ganze realisiert; es ist aber die beschreibende Einzelheit, die das Ganze wirklich werden lässt. Und man kann sagen, dass der so geartete Epiker das am umfäng-

lichsten erreicht, was oben das " b e s c h r e i b e n d e
W e r k " genannt worden ist (58).

5. Drei verschiedenartige dramatische Werke auf ihren Anfang untersucht

Wenn man, was ein "Werk" ist, als hierdurch bestimmt zur Kenntnis genommen hat, dass in ihm sowohl gesagt wird, w o r u m es geht, als auch hernach, i n w i e f e r n es darum geht, und wenn man sich ausserdem zahlreiche seit den Griechen geschaffene D r a m e n vergegenwärtigt, die im wesentlichen nach diesem Schema von Schürzung und Lösung eines Problems gebaut sind (1), dann könnte es einem leicht so scheinen, als seien diese Dramen allzu einseitig bei der Bestimmung des Begriffs des Werkes leitend gewesen. In der Tat erfüllt dieser Dramen-Typus den Begriff des Werks am augenfälligsten. Dies darf aber nicht übersehen lassen, dass es noch a n d e r e Weisen gibt, in denen ein Werk sich ausspricht. Freilich ist es packend, wenn man nach der Lektüre von nur zwei von fünf Akten erwarten kann, dass sich nun alles weitere "gleichsam als naturnotwendig" aus ihnen entwickeln werde, weil mit einer solchen Exposition "die Welt (...) gegeben (ist), in der alles geschieht, die Gesetze (...) aufgestellt (sind), nach denen man urteilt (...)" (2). Aber von nicht minderem Interesse ist es für einen Leser, zuzusehen, wie eine solche "Welt" - anstatt dass sie, um späterer Ereignisse willen, in Kürzeln vor ihn hingestellt wird - in ihrer ganzen, im letzten für ihn unvorhersehbaren Fülle vor ihm allmählich entsteht, wie das für viele grosse Romane zutrifft. Dies freilich, dass von Anfang an s i e , diese Welt, und zwar mit dem Wissen des Lesers, entstehe, und dass nicht unabsehbar Dinge hergezählt werden, die h i n t e r h e r für eine Welt ausgegeben werden - dies ist die unabdingbare Voraussetzung für das Anhalten dieses Interesses und das Kriterium dafür, ob es sich bei dem Gelesenen (Text) um ein (beschreibendes) Werk handelt oder nicht (3). Es gibt verschiedene Mittel, um dieses genetische Moment in ein Werk zu tragen; es genügt aber hier die Erwähnung des im Erziehungsroman verwendeten, das darin besteht, dem Leser die Welt anhand eines sie erlebenden, von Anfang an hinreichend interessant gezeichneten Helden vorzuführen. Dass vollends in

Gedichten das Schema von Schürzung und Lösung - zumal in kurzen - nicht verbindlich sein kann, erhellt von selbst: Das Gedicht kann sich nicht, wie das Drama, seinen Leser vorbereiten, es muss ihn vorbereitet finden. Es soll in diesem Kapitel an drei längeren Texten gezeigt werden, was an ihnen werkhaf ist, d.h. es soll auf bestimmte ihrer Momente hingewiesen werden, denen man es verdankt, dass diese Texte aus sich selber heraus nachvollziehbar oder verständlich sind (4). Ich wähle zu diesem Zweck Dramen. Nicht dass etwa n u r das Drama zu einer solchen Aufzeigung des Werkhaften geeignet wäre. Diese könnte auch an weiteren Gedichten (5) oder an werkhafte Romanen erfolgen. Es kann aber nicht geleugnet werden, dass sie für einen Roman schwerer zu erbringen wäre als für Gedichte und Dramen, schwerer deshalb, weil der Roman, besonders seiner Fülle wegen, sich nicht, wie das Drama, geradezu ganz exponieren kann, sondern sich auf eine viel behutsamere und kompliziertere Weise beim Leser einführen muss. Das Drama entwirft sich ja und umreisst sich auf verhältnismässig engem Raum ganz und erfüllt sich hernach nach Massgabe dieses von ihm selber gegebenen Umrisses. Dies: dass ein Drama ausdrücklich auf seine eigene Bestimmung angelegt ist, verleiht ihm eine strukturelle Robustheit, die dem Roman in der Regel abgeht. Das wird schon allein daraus ersichtlich, dass sich die Ereignisse im Drama - der Exposition gemäss - kausal notwendig auseinander ergeben; während die Ereignisfolge des Romans vorerst immer nur plausibel erscheint und sich erst n a c h t r ä g l i c h in ihrer - substantiellen - Notwendigkeit zeigt vor dem Hintergrund der nun ganz hervorgetretenen Idee, etwa der Idee der Bildung im Bildungsroman. Es ist also im Drama der Stellenwert jedes Ereignisses funktionell genau bestimmt, während diese Bestimmtheit im Roman weit schwebender ist (6). Und diese funktionelle Bestimmtheit der Teile im Drama ist es, die für das Drama eine f u n k - t i o n e l l e A n a l y s e gestattet, welche einen w e - s e n t l i c h e n Aspekt desselben erfasst. Ueber ein Romanwerk dagegen wäre Wesentliches zu sagen nur in einer auch inhaltlichen, substantiellen Analyse des Verhältnisses der Teile zum Ganzen, und zwar so, dass gezeigt würde, wie diese Teile

zusammen in der Tat das Ganze, die Idee aussprechen.

Es finden sich in der Literatur ungezählte Beispiele von Dramen, die nach dem Schema von Exposition und Lösung gestaltet sind. Ich möchte hier zunächst zwei sich ähnelnde solche Dramen auf ihre Exposition hin untersuchen und hernach an Kleists "Prinz Friedrich von Homburg" zeigen, inwiefern er - sich inhaltlich an sie anlehnend - s t r u k t u r e l l von ihnen abweicht. Es handelt sich um die "Antigone" des Sophokles und um Schillers "Maria Stuart". Die Frage nach der Exposition stellt sich so, dass gefunden werden muss, v o n w a n n a n (vom Anfang eines Stückes aus gerechnet) der L e s e r u n d Z u s c h a u e r ü b e r d i e in diesem Drama abgehandelte P r o - b l e m a t i k i m B i l d i s t , von wann an er den G e s a m t v e r l a u f des Stückes zwar nicht errät, aber doch in seinem Wesen e r m i s s t . Diese Frage ist am konkreten Drama weniger leicht zu beantworten, als sie sich allgemein stellen lässt. Denn die Gefahr, bei der Analyse in unscheinbaren anfänglichen Worten des Dramas dessen weiteren Verlauf - den man ja kennt - nachträglich hineindeuten zu wollen, obwohl man vielleicht, woran man sich nicht mehr genau erinnert, bei der e r s t e n Lektüre dieses Vorausdeutende gar nicht als solches erfasste, ist gross. Es wird aber doch für das Drama mit einer viel grösseren Bestimmtheit als für den Roman angegeben werden können, welche anfänglichen Daten zum einfachen V e r s t ä n d n i s des Nachfolgenden vom Leser unbedingt haben aufgefasst werden müssen und welche nicht. Und ebenso eindeutig lässt sich etwa bestimmen, welche späteren Daten sich aus dem Früheren des Dramas positiv nicht haben entnehmen lassen. Während beim Roman einem Leser manches entgehen kann, ohne dass er doch nach der Lektüre subjektiv den Eindruck zu haben brauchte, ihn nicht verstanden zu haben.

a) Sophokles, "Antigone"

Von den 1352 Versen seiner "Antigone" (7) braucht Sophokles die ersten 46, um den Zuschauer oder Leser in die ahnungsvolle Erwartung des Ganzen des nachfolgenden Geschehens zu versetzen. Antigone, nach kurzer Beschwörung des väterlichen fluchbeladenen Erbes, fragt ihre Schwester Ismene, ob sie vernommen habe, "was eben der Fürst (Kreon) in öffentlicher Stadt verkündet" hat (v. 1 - 10). Ismene, die nicht mehr weiss, als dass ihre Brüder Eteokles und Polyneikes, "einer durch des andern Hand" (v. 14) gefallen sind, vernimmt nun von der aufbegehrenden Antigone, dass Eteokles, wie "schicklich" (v. 25), begraben worden sei, Polyneikes dagegen, nach einer Anordnung Kreons, unbestattet bleiben müsse, und dass, wer sich nicht an diese Anordnung halte, nach Kreons ausgesprochenem Willen hingerichtet werden solle (v. 21 - 46). Auf Ismenes Frage, ob sie ihren unglücklichen Bruder dennoch bestatten wolle, antwortet Antigone aufs entschiedenste bejahend.

In der Tat ist mit diesen wenigen Versen der Eingangsszene der Handlungsbereich umrissen, in dem alles Folgende sich ereignen wird: Antigone wird das Verbotene tun, und das Drama wird erweisen müssen, ob sie dafür mit dem Tode zu bezahlen hat oder nicht. Wie sehr der Tod Antigones eine das ganze Drama bewegende Frage ist, wird daraus ersichtlich, dass er erst gegen Schluss (v. 1173, ev. sogar erst 1221) feststeht; dieser Tod gehört also wirklich zu dem - sofern er es nicht ausschliesslich ist -, w o r u m es in diesem Drama wesentlich geht.

Wenn nun aber auch Kreons todverheissende Anordnung schon sehr früh erwähnt worden ist (v. 31 ff), so kennt der Leser - falls ihm die Sage nicht bereits bekannt war - doch nicht ihre Gründe; sie zu kennen wird ihm jedoch angesichts der Ungeheuerlichkeit der Anordnung gleich ein dringendes Bedürfnis. Die Eingangsszene verrät aber nichts über sie. Erst nach dem Einzugslied des Chors (v. 100 - 162) erklärt sich Kreon: Polyneikes,

aus Theben verbannt (v. 199), hat versucht, die von Eteokles und Kreon verteidigte Stadt mit Gewalt einzunehmen. Beim Kampf haben sich die Brüder gegenseitig erschlagen. Um weitere Auf-rührer abzuschrecken, ehrt Kreon - der neue Herrscher der Stadt - von den Brüdern den der Stadt ergebenen mit einer ordentlichen Bestattung; die Leiche des Polyneikes dagegen will er schändlich unbestattet lassen.

Wenn also im Eingangsdialog zwischen Antigone und Ismene an-gegeben worden ist, w o r u m es im Drama geht, so erfährt er jetzt durch Kreons Selbstdarstellung im Ansatz, i n w i e -f e r n es darum gehen wird: Antigones Tat (die übrigens - obgleich als unzweifelhafte - noch aussteht) und ihr Denken haben sich zu messen an Kreons herrscherlicher Sicht der Dinge. Mit dem Bekanntwerden von Kreons Gründen kann das Drama, das bis dahin, infolge der ausschliessenden Heftigkeit der An-tigone, gleichsam ehe es richtig begann, stillzustehen drohte, weil Antigone geradezu als Todsuchende erscheint (vgl. v. 96 f) (und nichts ist ja - wie die Handlung noch zeigen wird - siche-rer herbeizuführen als der eigene Tod), die ihm gemässe Bewegt-heit erlangen, die in der problematischen Vermittlung zwischen den dargetanen Standpunkten besteht. Antigone schildert uns ihren Fall, und wir können ihr, der zutiefst verletzten Schwe-ster, nur mitfühlend zustimmen; mit Kreons Eingangsrede dage-gen beginnen wir ausserdem über sie nachzudenken, weil jetzt ihre Beweggründe sich an den ebenso plausiblen Beweggründen eines andern zu messen haben. Mit anderen Worten: Der Dialog zwischen Antigone und Ismene wird noch weitgehend b e -s c h r e i b u n g s h a f t aufgenommen, d.h. als etwas, das auf etwas anderes deutet, ohne doch dieses andere (die Be-deutung von Antigones Ansinnen) schon auszudrücken, und das deshalb die Vorstellung des Lesers nur unbestimmt anleitet (8). Der Dialog enthält zwar in nuce das aus ihm Folgende, aber nur sinnlich für die ahnende Vorstellung und die Empfindung; erst mit Kreons Auftreten bekommt er nachträglich seine erste Be-stimmung, die nun immer weiter vorangetrieben wird, d.h. er bekommt seinen Sinn, seine Zielrichtung. Entsprechend wird das

Drama fortgesetzt **w e r k h a f t e r** aufgenommen; Antigones Ansinnen (und ihre Tat der Bestattung ihres Bruders) bleibt je länger desto weniger **u n s e r e m** mitfühlenden Ermessen anheimgegeben, sondern es bemisst sich zunehmend und endlich ganz an einem **i m D r a m a s e l b s t**. gegebenen Mass; an der Denkweise Kreons. Antigone kann aber an Kreon nur gemessen werden, weil er ihr - in Argumentationskunst und Starrsinn (v. 1262) - ebenbürtig ist. So wird die Tragödie der Antigone auch die Kreons, und sie endet mit beider gleichem Ende, mit dem Tod: Antigone nämlich erhängt sich; Kreon aber, als der Töter seiner Familie, ist ebenso fortan ein - wenngleich ungestorbener - Toter (v. 1261 ff).

Ist auch, wie gezeigt, im Anfang der "Antigone" das Ganze der Tragödie im wesentlichen vorgebildet, so kommen doch in deren Verlauf noch wichtige Sachverhalte zur Sprache, über die der Anfang sich ausschweigt und die den Unvoreingenommenen einigermassen überraschend treffen. Ich erwähne hier nur Haimon, den Sohn Kreons. Dass ein Mann einen Sohn besitzt, das kann in vielen Fällen in bezug auf sein Tun ganz belanglos sein und mag da unerwähnt bleiben. Wenn es sich aber um den Sohn eines Königs, also um einen möglichen Stammhalter handelt und dieser Sohn ausserdem der Bräutigam eines Mädchens ist, das der König zum Tode verurteilen zu müssen glaubt - dies ist ja die Situation von Kreon, Haimon und Antigone -, so scheint das von so grossem Belang zu sein, dass man darüber erstaunen kann, davon erst in der Mitte dieses Dramas (v. 568, 627) zu erfahren. Das Befremden über die Hintanhaltung dieses besonders für den Schluss der Tragödie so tragenden Faktums mildert sich aber, wenn man sich vorstellt, was geschähe, wenn sich Antigone etwa schon in den Versen 21 ff als die Braut Haimons, des Sohnes von Kreon, zu erkennen gäbe: der Leser und Zuschauer würde vom Hauptanliegen der "Antigone" abgelenkt und in die inadäquate Erwartung innerfamiliärer Auseinandersetzungen versetzt. Zwar finden solche wirklich statt; sie sind aber nur die **F o l g e** einer grundsätzlicheren Auseinandersetzung, welche das eigentliche Thema der "Antigone" ist und deshalb einzig exponiert

wird. Neuere Dramatiker freilich hätten vermutlich desungeachtet ein so besonderes Verhältnis wie das zwischen Antigone und Haimon bestehende zumindest andeutungsweise mitexponiert.

b) Schiller, "Maria Stuart"

Von den Aehnlichkeiten, die Schillers "Maria Stuart" (9) mit der Sophokleischen "Antigone" gemeinsam hat, sind im Rahmen des uns Beschäftigenden die folgenden zwei grundsätzlichen zu nennen, eine inhaltliche und eine formale: In beiden Dramen steht das Leben eines Menschen, einer Frau, von Staates wegen zur Verhandlung. In beiden Dramen ist es diese zur Verhandlung Stehende, die zuerst zu Wort kommt; die über sie Verhandelnden (Elisabeth, Kreon) sprechen sich später aus.

Solchen Aehnlichkeiten stehen ebenso grundsätzliche Unterschiede gegenüber. Es genügt hier, diesen einen zu nennen: die relative Simplizität der "Antigone", resp. die Komplexität der "Maria Stuart".

Die Simplizität der "Antigone" hat ihre Hauptursache in dem bemerkten Umstand, dass in ihr der Zuschauer und Leser schon früh zur Kenntnis dessen gelangt, worum es in ihr wesentlich geht, und dass er solchermassen von Anfang an seine Aufmerksamkeit auf dieses Wesentliche richtet. Die Simplizität der "Antigone" ist demnach eine Folge der Einfachheit ihrer Problemstellung: Kreon wird seinen Bannspruch an Antigone e n t - w e d e r wahrnehmen o d e r nicht.

Die Komplexität der "Maria Stuart" hat ihre Ursache darin, dass in ihr kein einfaches Problem gestellt, sondern ein Knoten aus m e h r e r e n Problemen geschürzt wird. Und zwar handelt es sich um mehrere Parteien, die in einem je verschiedenen problematischen Verhältnis zu Maria stehen. Diese Ver-

hältnisse werden alle im ersten Aufzug angedeutet; nur die wichtigsten seien hier genannt: Paulet ist der unbestechliche, sorgenvolle "Hüter der (gefangenen) Maria" und loyaler Diener Elisabeths (s. bes. I, 11 u. 8); Hanna Kennedy ist die liebende Amme und wortreiche Anwältin Marias (s. bes. I, 1 u. 4); Mortimer, feuriger Anbeter Marias, hat deren gewaltsame Befreiung aus dem Kerker geplant (I, 6); Burleigh, "Gesandter des Gerichts", verfährt unbeirrt und kalt dessen über Maria verhängtes Todesurteil im Interesse des Staates (I, 7 f); Elisabeth (Mortimer erwähnt sie, I, 6), von deren Unterschrift die Vollstreckung des Urteils abhängt, zaudert zwar noch, was aber zu keiner wirklichen Zuversicht Anlass gibt, denn "Nur Euer (Marias) Tod versichert ihren Thron" (I, 6); folgerichtig wünscht sie sich nichts sehnlicher herbei als Marias Tod (Burleighs Worte, I, 8). Maria selber ist auf die schillerndste Weise schwankend: Die Last der Erinnerung an ihre jugendlich-verbrecherische Vergangenheit lässt es sie zwar augenblicksweise geradezu als ein Zeichen höherer Gerechtigkeit erscheinen, endlich "des Vorwurfs ernste Stimme" zu vernehmen (I, 4); dass es sich dabei aber um eine Gerechtigkeit von Englands Gnaden handeln könne, weist sie, wie schon die Kennedy, von sich (I, 4 u. 7); sie bittet aber doch in einem Brief um eine "Unterredung" mit ihresgleichen, d.h. mit der Königin Elisabeth (I, 2); die plötzliche Aussicht auf "Hilfe und Errettung" durch Mortimer trifft sie völlig verwirrt; sie spricht erst von einem "Glück", das ihr noch nicht "begreiflich" sei, wird aber angesichts der drohenden Gefahren eines solchen Befreiungsunternehmens von "bösem Ahnen" gelähmt und verharret bei der Ueberzeugung, nur "Der freie Wille der Elisabeth allein", unter Einwirkung Leicesters, könne ihr des "Kerkers Tore" öffnen (I, 6).

Diese heterogene Vielfalt menschlicher Bestrebungen ist es, die der Leser des ersten Aufzugs der "Maria Stuart" vorgeführt bekommen hat. Es ist anzunehmen, dass er in einer ganz anderen inneren Verfassung die fernere Handlung erwartet als der Leser der Eingangsszene der "Antigone" - dieser Dialog ist ja in seiner

Funktion mit dem ersten Aufzug der "Maria" vergleichbar: vorausweisende Vorbereitung eines noch ausstehenden Geschehnisses. Dem Leser der "Maria" ist es vermutlich nicht gelungen, das feine Gespinnst der in die Zukunft ausgelegten Handlungsstränge in ihrer Gesamtheit einzeln aufzufassen; zu viel ist ihm in zu gedrängter Form zugemutet worden. Dennoch ist in ihm eine Saat gesät, die in ihm unbestreitbar höchst wirksam ist; er kann aber, infolge ihrer Heterogenität, nur sehr undeutlich absehen, wozu sie möglicherweise ausschlagen könnte. Dies vor allem deshalb, weil von den angedeuteten verschiedenartigen Bestrebungen einige, falls andere zum Erfolg führen sollten, hinfällig würden und sich deshalb für den Leser die Frage stellt, ob sie mit der gleichen Aufmerksamkeit weiter zu verfolgen seien; zum Beispiel würde ein wie immer erfolgreiches Gespräch zwischen Maria und Elisabeth (in Aussicht gestellt schon in I, 2) eine Entführung durch Mortimer überflüssig machen. Dies Unvermögen des Lesers, den Fortgang der Handlung auf der Basis der gesamten ihm im ersten Aufzug vermittelten Daten abzusehen, lässt ihn sich darauf beschränken, dieses Komplexes in einem blossen Gefühl habhaft zu sein. Und weil er die Ursache dieses seines Gefühls weiss als das Resultat eines Uebermasses an vernommenen Daten, so darf er erwarten, dass durch zusätzliche Daten in die vernommenen später mehr Licht gebracht werde. Die Verfassung des Lesers des ersten Aufzugs der "Maria Stuart" ist also vornehmlich durch das Gefühl einer Erwartung gekennzeichnet, die zu weit gespannt ist, als dass ihr durch Kombinationen der vielen Daten rational vorgegriffen werden könnte. Immerhin steht soviel fest, dass diese Bestrebungen hierin übereinkommen, dass sie alle in der einen oder anderen Weise Maria zum Ziel haben, und der Schluss des ersten Aufzuges wird denn auch in dieser Richtung pointiert. Dennoch stehen in diesem ersten Aufzug noch weniger Maria selber als vielmehr verschiedene mit ihr lediglich in Zusammenhang stehende Reflexionen und Absichten zur Verhandlung. Freilich geht es also schon im ersten Aufzug um Maria, und sie ist in der Tat das, worum es letzten Endes im Drama geht. Indem aber, weil ihr nacktes Leben bedroht ist, für welches sie, die Gefangene, selber fast gar nichts mehr tun kann,

ihre Errettung resp. Vernichtung auf allen Seiten erstes Anliegen ist, so wird jenes letztendliche Worum (Maria) von einem n ä h e r e n überlagert; es geht nämlich zuallererst einmal darum, ob die im Gang befindlichen B e s t r e - b u n g e n - und welche von ihnen - Erfolg zeitigen werden, und von diesem zweiten (für den Zuschauer ersten) Worum ist gesagt worden, dass es infolge seiner Komplexität vorerst fast nur als unbestimmtes Gefühl aufgefasst werden kann.

Die Verfassung des Lesers der Eingangsszene der "Antigone" ist eine andere. Freilich liegt auch hier etwas vom Gefühl dessen vor, der weiss, dass sich nun Gewichtiges zutragen muss, ohne doch genau zu wissen, was. Die Unbestimmtheit dieser Erwartung ist hier aber geringer als in der "Maria". Nicht dass sich Schiller etwa weniger bestimmt äusserte als Sophokles - eher umgekehrt; es ist das Uebermass an Bestimmungen, das deren bestimmtes Auffassen auf Anhieb verunmöglicht. In der "Antigone" hingegen wird schon früh eröffnet, worum es da geht, und weil von keinen Gegenbewegungen, von keinen Eventualitäten die Rede ist, kann der Leser und Zuschauer erwarten, dass im weiteren Verlauf eine Auseinandersetzung zwischen Antigone und Kreon tragend sein wird. Dies ist dann in der Tat der Fall, wenn auch nicht durchwegs so, wie man es vielleicht erwartet hat, indem ja einigermaßen überraschend die direkte Auseinandersetzung zwischen Antigone und Kreon verhältnismässig wenig Raum einnimmt und ihre Sache von andern (Haimon, Teiresias; beide sehr kurzfristig angekündigt) vertreten wird.

Die beobachtete verschiedene Beschaffenheit der beiden Dramen (ihre Simplität resp. Komplexität) erklärt sich am ehesten wie folgt. Durch ihren Versuch, den Bruder Polyneikes zu begraben, verstösst Antigone wissentlich gegen Kreons öffentlich kundgetanen Erlass, der diesen Tatbestand umschreibt und denjenigen, der ihn erfüllt, mit dem Tod bedroht. Die Täterin, einmal gefasst, sinnt auf keinerlei Auswege; sie steht im Bewusstsein ihres Einklangs mit uraltem göttlichem Recht; entzweit sie das mit den Menschen, so hat sie unter ihnen nichts mehr zu

suchen (v. 450 ff). Was Haimon angeht, so ist sein ganzes Trachten erst darauf aus, Kreon umzustimmen und ihn zur Freilassung Antigones zu bewegen. Wie ihm das nicht gelingt, droht er. Aber er droht - er, der sich Polyneikes zum Vorbild nehmen und einen Aufruhr anzuzetteln sich einfallen lassen könnte - nur damit, sich selber, den geliebten Sohn seines Vaters, umzubringen (v. 751). Auch Teiresias, obwohl er von Kreon verdächtigt wird (v. 1055), ist in keinerlei konspirative Machenschaften verwickelt. Und hierin eben besteht die Simplizität der "Antigone": dass ein Delikt, als solches genau umschrieben, begangen worden ist; dass einer ist, der es mit Grund ahnden will; und dass andere sind, die sich einzig vor dem Ahndenden mit Grund für die Täterin einsetzen.

Ganz anders "Maria Stuart": Ein Delikt liegt nicht vor, und schon gar kein öffentlich umschriebenes. Es gibt keine Tat Marias, durch die sich ihre Gefangennahme rechtfertigen liesse. Der Grund ihrer Gefangenschaft liegt recht eigentlich in ihrem Sein, in ihrem Sein als Königin, welches, kraft des Anspruchs auf den englischen Thron, die herrschende englische Königin in Frage stellt. Ein langes, der Öffentlichkeit verborgenes Ringen zwischen den Rivalinnen steht auf dem Punkt seiner Entscheidung. Heimliche Machenschaften dominieren das Geschehen, an dem man sich teils für eine der Königinnen, teils auch mit eigennütziger Hinterabsicht beteiligt. Nicht Rechts-, Moral-, sondern M a c h t gründe sind es letztlich, die alles entscheiden. Dies ist denn auch der Grund davon, dass es in der "Maria Stuart" zu keiner einzigen Auseinandersetzung kommen kann, die in ihrer kontradiktorischen Grundsätzlichkeit den Vergleich mit fast beliebigen Dialogen der "Antigone" aushiele. Zumal die Gegenüberstellung der beiden Königinnen (III, 4) ermangelt in der bezeichnendsten Weise des scharfen Wechselspiels von Argument und ebenbürtigem Gegenargument. Wie könnte es anders sein. Die Königinnen stehen ja auf demselben Standpunkt, dem der Macht, wobei die eine diese Macht besitzt und die andere - vermutlich wider ihre eigenen Worte - sie (als Königin) notwendig besitzen wollen muss. Der erste Aufzug

der "Maria Stuart" besteht deshalb im Grunde in nichts anderem als in der Ausbreitung eines komplizierten labilen Machenschaftsgefüges, das unter dem Druck der drohenden Inkraftsetzung des Todesurteils in fieberhafte Bewegung gerät, deren Ausgang vom Zuschauer nicht erraten werden kann.

Dennoch besteht daran kein Zweifel, dass im ersten Aufzug der "Maria Stuart" das vollständige weitere Geschehen des Dramas angelegt und in nuce enthalten ist, und zwar sogar in viel perfekterer Weise als in der Eingangsszene der "Antigone" deren weiterer Verlauf, von dem sich besonders in bezug auf die Katastrophe Kreons keine Andeutung finden lassen. Nichtsdestoweniger leitet aber diese Eingangsszene infolge ihrer Einfachheit den Leser ungleich bestimmter in das nachfolgende Geschehen hinein; während hingegen der erste Aufzug der "Maria Stuart" zwar wohl alles Folgende enthält, es aber aus Gründen seiner Komplexität nicht auch ebenso bestimmt v o r zeichnet: Alles steht, als ranggleiche Eventualität, im gleichförmigen Modus der Anspielung auf ein Mögliches, und erst dessen ausgeführte Verwirklichung enthüllt - rückblickend - seine konkrete Bedeutsamkeit. So enthüllt sich beispielsweise die Richtigkeit und Stringenz von Mortimers Einschätzung der Denkweise Elisabeths ("Nur Euer (Marias) Tod versichert ihren Thron" usf., I, 6) - an welcher Richtigkeit sogar Maria selber zweifelt (ebenda), wie nicht auch der Leser? - erst nach und nach; die von Maria angestrebte Unterredung mit Elisabeth (I, 2) kann von Leicester nur mühsam herbeigeführt werden (II, 9) und nimmt im III. Aufzug den bekannten Verlauf, der im IV. Aufzug mit zur Unterzeichnung des Urteils führt (IV, 10). Ein weiteres Beispiel: Die Berechtigung des "bösen Ahnens" (I, 6), das Maria überfällt, während sie Mortimers zuversichtlicher Schilderung der Befreiungsvorbereitungen folgt, wird vollends mit Mortimers Selbstmord (IV, 4) manifest. Beobachtungen dieser Art lassen sich in fast beliebiger Zahl machen; ich greife noch einige heraus: In I, 2 wird Maria "der Sakramente Wohltat", die sie verlangt, verweigert; sie wird ihr am Schluss des Dramas unter abenteuerlichen Umständen von Melvil gewährt (V, 7). In I, 1 ist von einem

Babington die Rede, den Maria vom Gefängnis aus zum Mord an Elisabeth angestiftet haben soll; Gewissheit über die Unschuld Marias in dieser immer wieder zur Sprache gebrachten Sache erlangt man wiederum erst am Schluss des Dramas (V, 7). In I, 1 werden "französische Schriften" erwähnt; das Thema Frankreich durchzieht das ganze Drama (Elisabeth erwägt ja sogar ein "Ehebündnis / Mit einem königlichen Sohne Frankreichs" (II, 2), welches dann allerdings nicht zustande kommt (IV, 3)), ja das Drama endet sogar auf dieses Wort ("Kent: Der Lord lässt sich / Entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich"). In I, 2 werden von Maria die "treuen Kammerfrauen" vermisst; sie werden in V, 6 einzeln vorgeführt. In diesem Auftritt trägt Maria übrigens ein "Diadem", welches ihr am Anfang des I. Aufzugs von Paulet abgenommen worden ist (I, 1) ...

Von besonderem Interesse ist die Frage, inwiefern Marias finale Wendung zur Abgeklärten und Jenseitsgerichteten aus dem ersten Aufzug verständlich wird. Dieses Hauptthema wird ja anfänglich fast ganz vom vordringlichen der Intrige um Maria herum überlagert und tritt erst allmählich in den Vordergrund - in dem Masse nämlich, wie sich die geplanten Vermittlungs- und Befreiungsaktionen als untauglich erweisen. Hierin: im Widerpiel zwischen Marias gänzlichem Abhängigsein von den Unternehmungen Dritter einerseits und ihrer Selbstfindung und Autonomie andererseits besteht ja überhaupt der eigentliche Grundkonflikt des Dramas und nicht in der Auseinandersetzung zwischen zwei Königinnen, zwischen denen naturgemäss nur ein Interesseskonflikt, niemals aber ein bedeutenderer; nämlich moralischer, herrschen kann von der Art desjenigen, der Kreon mit Antigone entzweit. Es gehört mit zu den erstaunlichen dramaturgischen Qualitäten des ersten Aufzugs der "Maria Stuart", dass in ihm tatsächlich - gleichsam unter dem Gespinnst der Intrigen - der Boden für die spätere endgültige Wendung Marias zu sich und zu Gott bereitet ist. Hierzu trägt vor allem die ungemein bedeutsam eingesetzte entsetzliche V o r g e - s c h i c h t e Marias bei. Hanna Kennedy führt sie aus, unaufhörlich bestrebt, die Verbrechen ihrer Königin anderen anzu-

lasten, die sich die unbefangene Ahnungslosigkeit der damals Allzujugendlichen schändlich zu Nutze gemacht hätten; Maria aber besteht auf ihrer "schweren Schuld" und akzeptiert die rührend-leichtfertigen Unschuldserklärungen nicht (I, 4), die sie früher vermutlich sehr wohl hätte gelten lassen. Und dies eben ist das Entscheidende: Maria begegnet uns im ersten Aufzug als ein Mensch, der sich seit seiner Jugend offenbar wesentlich **v e r ä n d e r t** hat; Aus dem haltlosen Mädchen ist eine besonnene Frau geworden, und das erste Wort, das wir sie sprechen hören, ist ein bezeichnendes "Fass dich!" (I, 2) an die Adresse der durch Paulets inquisitorisches Benehmen aus der Fassung gebrachten Amme Kennedy, die ihr entgegeneilt. Es ist aber wahrscheinlich, dass, wer sich einmal verändert hat, auch noch weiteren Veränderungen zugänglich ist. So verwandelt sich denn Maria im Laufe des Dramas nicht unerwartet. Mehr noch: Es wird rückblickend klar, dass Maria mit diesem einleitenden "Fass dich!" das tiefe Motto über ihre eigenen, schon gezählten Tage gesetzt hat, in denen sie ihr Schicksal wird "fassen", d.h. annehmen lernen, anstatt - wie Antigone - bis zuletzt gegen irdisches Unrecht aufbegehrend zu sterben. (Eine Bemerkung am Rande: Um zu erreichen, dass es der aufgelösten Kennedy erlaubt werde, sie auf den "letzten Gang (zu) begleiten", "verbürgt" sich Maria für deren "**g e f a s s t e** Seele".) Andere Stellen, in denen Marias spätere Wandlung vorbereitet werden, sind genannt worden. In ihnen kommen die widersprüchlichsten Regungen Marias zum Ausdruck, die auf die Dauer nebeneinander nicht bestehen können, was zur Folge hat, dass sich der Leser eine Konsolidierung ihrer Gefühle - d.h. aber: eine Veränderung nach irgendeiner Seite hin - erwartet.

Diese Ausführungen zur "Maria Stuart", die z.T. unter dem Blickwinkel der "Antigone" erfolgt sind, haben bezeichnende Unterschiede zwischen den beiden Dramen erbracht, die den verschiedenartigen Eindruck (der Komplexität resp. Simplizität), den sie auf den Leser und Zuschauer machen, erklären helfen. Ebenso deutlich ist aber geworden, dass es zwischen diesen

Dramen auch wesentliche Uebereinstimmungen gibt. Zu ihnen ist insbesondere der Umstand zu zählen, dass es sich bei beiden Dramen um **W e r k e** handelt. Denn diesen Zug haben sie beide gemeinsam, dass in ihnen das konkret wird, was oben (10) allgemein ausgeführt worden ist: Zweimal ist der Leser und Zuschauer erst einmal mit dem Umriss einer Sache, eines mehr oder weniger komplizierten Beziehungsgefüges, bekannt gemacht, und zweimal ist ihm hernach diese Sache ausgeführt und zu sich selbst gebracht worden.

c) Kleist, "Prinz Friedrich von Homburg"

Kleists Schauspiel "Prinz Friedrich von Homburg" (11) nimmt zwischen der "Antigone" des Sophokles und Schillers "Maria Stuart" eine bedenkenswerte Mittelstellung ein. Zweifellos handelt es sich bei diesem Schauspiel um ein Werk nicht anders als bei den anderen zwei Dramen, indem auch in ihm ein Beziehungsgefüge ausgebreitet und aus sich selber zur Erfüllung gebracht wird. Dennoch entlässt dieses Werk als Ganzes den Leser und Zuschauer - diesmal anders als die "Antigone" und die "Maria Stuart" - in einer ganz eigentümlichen, zwiespältigen Ungestilltheit. Schuld daran ist vor allem die unglaublich schillernde Gestalt des **K u r f ü r s t e n**, dessen Handeln - so gebannt und widerspruchslos man es während der Lektüre oder Aufführung auch verfolgt haben mag - hinterher der noch benommenen und vagen Reflexion dennoch nicht greifbar wird. So jedenfalls habe ich es wiederholt empfunden, und ich benutze den Anlass dieser Erläuterungen zum Begriff des Werks dazu, den Gründen meiner Empfindung, soweit sie sich im Drama selbst finden, nachzuspüren.

Mit der "Antigone" u n d der "Maria" verbindet den "Homburg" von den bereits notierten Merkmalen nur dieses, dass auch hier das Leben eines Menschen von Staates wegen zur Verhandlung steht. Darüber hinaus - und dies verschafft dem "Homburg" die

genannte Mittelstellung - teilt er e n t w e d e r mit der "Antigone" o d e r mit der "Maria" andere Merkmale, durch die diese beiden Dramen sich voneinander unterscheiden. Nur das zweite der diese beiden Dramen einigenden Merkmale (in einem ersten Teil kommt der zur Verhandlung Stehende zu Wort, in einem zweiten erst der die Verhandlung Entscheidende) findet sich n i c h t im "Homburg", in dessen erster Szene gleich der Prinz u n d der Kurfürst ins Geschehen gelangen.

Mit der "Antigone" allein verbinden den "Homburg" die folgenden Merkmale: Ein Tatbestand wird ö f f e n t l i c h umschrieben, und demjenigen, der ihn erfüllt, wird der Tod angedroht (12). Ferner gelangen zwei wahrhaft kontradiktorische Standpunkte, von verschiedenen Figuren vertreten, zur Darstellung.

Mit der "Maria" verbindet den "Homburg" dies: Die Handlung ist eher komplex; es bestehen, anders als in der "Antigone", konspirative Kontakte zwischen dem zur Verhandlung Stehenden (hier: der Prinz) und den ihn Unterstützenden (z.B. Natalie, Kottwitz), die sich gegen den die Verhandlung letztlich Entscheidenden (der Kurfürst) richten (13). Bedeutsam ist auch der im Verlauf des Dramas sich einstellende Gesinnungswandel des Prinzen, der ihn Maria annähert.

Es wird aus dem Gesagten schon hier eine charakteristische Schwierigkeit erkennbar, die sich dem Autor des Schauspiels "Prinz Friedrich von Homburg" bei der Suche nach einer nach allen Seiten hin befriedigenden und für niemanden tödlichen Lösung ergeben haben muss: Wie nämlich wird es möglich, dass der Prinz, der dem Buchstaben des kurfürstlichen Erlasses als auch später seinem eigenen Gefühl nach unstreitig schuldig ist, durch den Druck seiner Freunde auf den Kurfürsten gerettet werden kann, ohne dass dieser befürchten muss, sein Gesicht zu verlieren? Ein ähnliches Problem ist von Aischylos in seinen "Eumeniden" gelöst worden, wobei die den schuldigen Orest mit

Recht Verfolgenden (die Furien oder Rachegöttinnen), um mit ebensolchem Recht von ihrer Verfolgung ablassen zu können, sich in ihr Gegenteil: eben in Eumeniden, verwandeln müssen. Verwandelt sich auch der Kurfürst entsprechend? Er tut es so wenig wie in der "Antigone" Kreon. Dieser schwankt freilich nach einer langen Periode des Starrsinns und gibt den (verspäteten) Befehl, der Antigone doch noch retten sollte; aber er tut es noch nicht aus innerer Einsicht, noch nicht als Verwandelter, sondern aus Furcht vor den Drohungen des Teiresias, und es ist schwer vorstellbar, wie Kreon neben einer geretteten Antigone unumstritten fortregieren könnte. - Doch nun zum Text des "Homburg" im einzelnen. Ich will bei der Analyse das gleiche Verfahren anwenden, das sich schon für die "Antigone" und für die "Maria" als fruchtbar erwiesen hat; Ich konzentriere mich auf einen ersten Teil des Dramas und sehe zu, ob und wie sich aus ihm das übrige entwickelt. Als erster solcher Teil hat sich in der "Maria" der erste Aufzug erwiesen. Ich will mich deshalb im "Homburg" gleicherweise an den ersten Akt halten.

Dieser erste Akt gliedert sich in 6 Auftritte, von denen die ersten 4 den Schlossgarten zu Fehrbellin, die zwei weiteren einen Saal im Schloss zur Szene haben. Anders als im I. Akt der "Maria", wo vor allem von vergangenen Ereignissen die Rede ist, ist der I. Akt des "Homburg" vorwiegend eine Vorführung solcher Ereignisse in actu, die man sich bei noch oberflächlicher Kenntnis des Dramas auch als bloss erzählte, in ein anderes Geschehen eingebrachte Vorgeschichte durchaus glaubt vorstellen zu können. Ich will diese Auftritte im einzelnen durchgehen und sie dann daraufhin prüfen, welche Haupt-Erwartungen sie im Leser und Zuschauer wecken, um später erkennen zu können, ob und in welchem Masse diese Erwartungen sich auf das G a n z e des Dramas richten, in welchem Masse also der Aufbau des "Homburg" demjenigen der "Maria" - und auch weitgehend der "Antigone" - entspricht.

Von den 4 Auftritten der ersten Szene ist der erste der be-

deutsamste: Nachtwandelnd, windet sich Homburg selbstvergesen im Schlosspark einen Lorbeerkranz. Der Kurfürst, die Kurfürstin, Natalie, Hohenzollern und andere treten heimlich herzu. Man hört von einer unmittelbar bevorstehenden Schlacht gegen Schweden, was seltsam mit dem Gebaren des mit der Führung eines Dragonerregimentes beauftragten Homburg kontrastiert. Der Anblick des bereits mit seinem Siegeskranz Beschäftigten fordert den Kurfürsten heraus; er erlaubt sich einen "Scherz" (I, 3) mit ihm, um sich von ihm das bestätigen zu lassen, was er schon lange ahnt: dass nämlich Homburg, sein Neffe, Natalie, seine Nichte, liebt. Homburg erhascht bei diesem ungleichen Spiel den Handschuh Nataliens in dem Augenblick, wo der Kurfürst (der den Auftritt mit den Worten, man werde sich im "Gefild der Schlacht" wiedersehen und "solche Dinge" liessen sich nicht im Traum erringen, beschliesst) mit seinem erregten Gefolge in das Schloss zurückweicht.

Homburg, noch nicht zu sich gekommen, bleibt, ob dieser ganzen Erscheinung "mit dem Ausdruck der Verwunderung" (I, 2), zurück. Hohenzollern, dem ein Page mitteilt, der Kurfürst wünsche, dass dem Prinzen über den Vorfall kein Wort entdeckt werde (I, 3), nähert sich diesem, seinem Freund, und weckt ihn. Homburg, der zwar nicht weiss, wie er in den Schlosspark gelangt ist, erinnert sich doch aufs lebhafteste, obgleich ihn zum Traum verklärend, an den Auftritt der kurfürstlichen Familie; er kann aber den Namen derjenigen, die es ihm angetan hat: Nataliens, nicht nennen. Der Handschuh, den er, unbewusst, erhascht hat und noch besitzt, wird ihm zum ihn über die Masse in Anspruch nehmenden Zeichen dafür, dass der Traum nur ein Traum nicht gewesen sein kann. Die Szene wechselt: Saal im Schloss. Die Kurfürstin und Natalie (beide im Begriff, von Fehrbellin abzureisen, um sich nicht infolge der Nähe des Kriegsschauplatzes zu gefährden) treten in Begleitung des Kurfürsten auf und lassen sich zur Seite des Saales nieder, wo ihnen ein Frühstück serviert wird. In den gleichen Saal treten auch verschiedene Heerführer - unter ihnen Homburg, den Handschuh im Kollett -, um aus dem Mund des Feldmarschalls Parole zu empfangen. Homburg

fixiert von Anfang an die Damen und macht deutlich, dass er genau ahnt, wessen Handschuh er bei sich trägt. Der Marschall erörtert den Plan der Schlacht und hat schon zwei Heerführern ihre Aufgabe zugewiesen. Homburgs Aufmerksamkeit ist aber von Natalie in Anspruch genommen, denn er möchte die Gewissheit erhalten, dass sie die Besitzerin (und Ueberreicherin) des Handschuhs ist. In äusserster Zerstreutheit nimmt er nun einen Teil der an ihn gerichteten Order entgegen, sieht, immer nach den Damen schielend, wie dort in der Tat ein Handschuh vermisst wird, verschafft sich durch eine List die Gewissheit, dass es sich um denjenigen Nataliens handelt und steht einen Augenblick wie vom Blitz getroffen da, während die Frauen sich wegbegeben. Es folgen fernere Anweisungen an den Prinzen, die er in zerstreuter Begeisterung zur Kenntnis nimmt. Der Kurfürst tritt mahnend zu ihm hin und erinnert ihn an zwei jüngst durch ihn (Homburg) verscherzte Siege. Man verlässt den Saal. Homburg bleibt allein zurück. In grimmiger Euphorie wendet er sich mit einem kurzen Monolog an das "Glück", das "Kind der Götter", das er, nachdem es ihm bereits ein "Pfand" (den Handschuh Nataliens) herabgeworfen habe, "im Feld" zu "haschen" gedenke, selbst wenn es "siebenfach, mit Eisenketten, / Am schwedischen Siegeswagen festgebunden" sein sollte. Damit schliesst der erste Akt.

Es soll nun untersucht werden, ob dieser erste Akt auf das G a n z e des nachfolgenden Dramas vorbereitet, d.h., ob er den Leser und Zuschauer in die Erwartung alles dessen zu versetzen vermag, was er im folgenden vorgeführt bekommt. Vom Ganzen des Dramas her betrachtet, lässt sich leicht feststellen, dass die erste Szene und in ihr besonders der erste Auftritt sehr gut vorbereitet auf die letzte Szene des ganzen Dramas, und in ihr besonders auf den letzten Auftritt (V, 11). Hier wie dort ist der Schauplatz der Schlosspark mit dem Schloss im Hintergrund, und hier wie dort ereignen sich ähnliche Dinge (Natalie überreicht, vom Kurfürsten veranlasst, einem fassungslosen Prinzen einen Lorbeerkranz mit darumge-

schlungener kurfürstlicher Halskette), obgleich aus verschiedenem Anlass: Jetzt, in V, 11, ist aus dem damals nur wunschen, eingebildeten ein wirklicher, von allen umjubelter Sieger geworden. Aber unter welchen Umständen er dieser umjubelte Sieger werden sollte - liess sich dies aus dem ersten Akt auch nur andeutungsweise entnehmen? Ist in ihm der Leidenweg des zwar erfolgreich, aber wider den Schlachtbefehl zu früh in die Schlacht Eingreifenden vorgezeichnet, der nun für dieses Verbrechen zum Tode verurteilt und erst nach einem höchst komplexen Prozess gerettet wird? Das scheint mir nicht der Fall zu sein. Ich will versuchen zu zeigen warum.

Zu den gesichertsten Erwartungen, die der erste Akt weckt, gehört die der bevorstehenden Schlacht gegen Schweden, die den Brandenburgischen für den nächsten Morgen bevorsteht. Von ihr ist schon im 1. Auftritt die Rede, am ausführlichsten dann natürlich im Schlachtbefehl (I, 5). Diese Erwartung ist **k e i n e** das Ganze des Dramas betreffende, weil ja die Schlacht schon im zweiten der fünf Akte geschlagen wird (nach II, 6). Eine weitere Erwartung, im Modus einer Befürchtung, entsteht aus der Unsicherheit, ob Homburg, der Nachtwandler, der richtige Mann sei, ein Reiterregiment anzuführen. Diese Unsicherheit wird noch vergrössert angesichts seiner leichten Zerstreubarkeit, die ihn daran hindert, dem Schlachtbefehl ordnungsgemäss zu folgen. Und sie scheint vollends gerechtfertigt, wenn man den Kurfürsten sagen hört, Homburg habe jüngst bereits zwei Siege verscherzt. Diese Befürchtung legt sich aber wiederum früh und betrifft also gleichfalls **n i c h t** das Ganze: Schon in II, 3 erfahren wir, dass der Sieg erfochten ist. Weiterhin: Auf eine ungeheure Siegeszuversicht Homburgs in militärischen und in persönlichen Belangen lassen sowohl sein nachtwandelndes Tun (er flicht sich den Siegeskranz) als auch sein Monolog (I, 6) schliessen; von seinem militärischen Sieg berichtet Mörner schon in II, 5, während ihm die Annäherung an Natalie, ja eine Anverlobung, in II, 6 gelingt, zu der sich ausserdem praktisch der Segen der Kursürstin gesellt (II, 7). Dennoch ist die Liebe Homburgs zu

Natalie, die er ja in I, 1, ohne es zu wollen, quasi öffentlich eingestanden hat, ein Moment, das sich auch im ferneren Drama erhält, wenn auch so, dass sich Natalie mehr um Homburg bemüht als umgekehrt. Was nun den besonders in I, 4 und I, 5 so gewichtig scheinenden - weil die Zerstreutheit Homburgs auslösenden - Handschuh angeht, so ist von ihm vor V, 5 nicht mehr die Rede, also auch nicht etwa anlässlich des Besuchs Nataliens im Gefängnis (IV, 4); doch davon mehr unten.

Man sieht, dass die meisten der im ersten Akt geweckten wesentlichen Erwartungen bereits im zweiten Akt erfüllt werden, so als handle es sich bei diesen zwei Akten bereits um ein Beziehungsgefüge, das für sich in vielem schon an das erinnert, was ich ein Werk nenne. Untrüglichstes Zeichen dieses Werkcharakters ist das Gefühl, das sich im Leser und Zuschauer besonders am Ende von II, 8 (die Kurfürstin hat das Verlöbniß von Homburg mit Natalie in gewisser Weise gesegnet) einstellt: das Gefühl, dass das Drama hier in die Nähe seines Endes angelangt sei (weil eben die meisten der geweckten Erwartungen sich erfüllt haben) - zu dem sich freilich ein anderes Gefühl gesellt, eines der Befremdung; darüber nämlich, dass schon zu Ende sein solle, was kaum richtig begonnen hat. Diese Befremdung ist natürlich zugleich eine neuerliche Erwartung - aber eine von grundsätzlich anderer Natur als alle früheren: Die früheren Erwartungen wurden in einer Weise geweckt, dass der Leser und Zuschauer auf etwas mehr oder weniger Bestimmtes, welches eintreten konnte oder nicht, ausschaute; diesmal aber (am Ende von II, 8) ist die Erwartung auf nichts Bestimmtes gerichtet, sie ist gleichsam blind - oder doch fast ganz blind: Man erwartet das Unerwartete, eine Ueberraschung. Freilich: Im einen oder andern Leser und Zuschauer wirkt vielleicht die fast drohende Mahnung des Kurfürsten an die Adresse Homburgs, Ruhe zu bewahren, noch nach (I, 5), und er hört vielleicht noch Kottwitz dem Prinzen, den er soeben noch von einem voreiligen Eingreifen in die Schlacht hat abhalten wollen, dem er dann aber dennoch folgt, die Worte: "Auf deine Kappe nimms" zurufen, hört vielleicht auch noch des Prinzen übermütige Ant-

wort "Ich nehms auf meine Kappe. Folgt mir, Brüder!" (II, 3) - aber nichtsdestoweniger: Was jetzt (nach II, 8) eintritt, das konnte der preussischste aller Leser nicht voraussehen; dass der Kurfürst, nach siegreich geschlagener Schlacht, an der seines Neffen Homburg Dragoner heldenmütig mitbeteiligt waren (vgl. II, 5; die Stelle steht vielleicht im Widerspruch zu Golz' "Der Sieg ist unser!", das noch v o r dem Eingreifen Homburgs fällt, II, 2), die erstaunliche und ungeheuerliche Eröffnung macht: "Wer immer auch die Reiterei geführt / Am Tag der Schlacht, (...) / Der ist des Todes schuldig, das erklär ich, / Und vor ein Kriegsgericht bestell ich ihn." (II, 9) Diese Wendung, sage ich, ist vollkommen unerwartet. Denn erstens ist sie im Vorausgegangenen in dieser Drastik nicht angelegt, allenfalls dass man mit einer beschränkten disziplinarischen Bestrafung Homburgs rechnen konnte, die etwas ganz anderes wäre. Sie versteht sich aber zum andern auch nicht etwa aus einer wie immer beschaffenen Vorstellung, die man sich von so etwas wie dem "preussischen Wesen" machen mag (eiserne Prinzipientreu u. dgl.); denn wir haben uns ja in diesem Stück an diejenige Vorstellung von preussischem Wesen zu halten, die uns der Preusse Kleist vermittelt seiner Schilderung preussischer Militärs gibt - und selbst für diese ist der kurfürstliche Ukas nicht weniger unbegreiflich als für uns. Kommt hinzu, dass dieser Erlass weniger prinzipiell g e m e i n t ist, als er in der Folge zur Anwendung zu gelangen hat, indem ja der Kurfürst Ursache hat anzunehmen, der Prinz, sein geschätzter Neffe, habe die Reiterei n i c h t angeführt (II, 9).

Wie dem auch sei - sicher ist, dass mit dem kurfürstlichen Erlass ein g a n z n e u e s L i c h t auf die vorangegangenen Ereignisse fällt, ja man kann sagen, es falle erst jetzt ein Licht recht eigentlich auf sie und sie könnten sich jetzt erst, in ihm, in ihrer Wirklichkeit zeigen, nachdem sie lange genug im Dämmerlicht wechselnder Erwartungen gestanden haben und man geschwankt hat, ob sie denn letztlich im Hinblick auf einen Schlachtsieg oder im Hinblick auf die Erfüllung einer Liebe oder gar auf ein Drittes zu betrachten seien. Mit anderen

Worten: Der "Homburg" erhält die Bestimmtheit des W o r u m , die beispielsweise in der "Antigone" - wie gezeigt worden ist - schon im Eingangsdialog gegeben ist, erst am Ende des zweiten und am Anfang des dritten Aktes: Antigone plant im Eingangsdia-log eine Tat, auf der, wie sie genau weiss, weil es bereits von Kreon verkündet worden ist, der Tod steht; Homburg dagegen sehen wir sich allmählich in Dinge verwickeln, deren Tragweite weder ihm selbst noch uns klar ist und bezüglich deren man deshalb sagen kann, man wisse nicht, worum es dabei geht. Jetzt, mit dem Spruch des Kurfürsten, ändert sich alles mit e i n e m Schlag. Wir werden gewahr, dass wir einer Kette von Ereignissen beigewohnt haben, die zu einem Resultat (vorzeitiges Eingreifen des Prinzen) geführt haben, welches dem Hauptbeteiligten zum Verhängnis werden muss, und einzig der Gedanke an die Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Homburg und dem Kurfürsten, ferner die Erinnerung daran, dass dieser, wegen des "Scherzes", den er sich in I, 1 mit seinem Neffen erlaubt hat, an dessen Verbrechen - wenngleich mittelbar - mitbeteiligt ist, lässt vorerst einige Hoffnung wach bleiben, die allerdings schon in III, 1 zunichte gemacht wird.

Mit der Wendung der Dinge durch den kurfürstlichen Spruch nimmt aber der "Homburg" auch in f o r m a l e r Hinsicht einen höchst bemerkenswerten Verlauf. In Schillers "Maria" haben wir bemerkt, wie sich alle ferneren Akte o r g a n i s c h aus dem ersten, den Grund zu allem Folgenden legenden Akt entwickelt. Ganz anders der "Homburg". Hier gehen die Akte III, IV und V n i c h t gleicherweise aus dem G a n z e n der zwei anfänglichen Akte hervor: Die Fülle der Ereignisse in den Akten I und II steht nämlich in den Akten III und IV nicht zur Diskussion; zur Diskussion steht nach allen Seiten einzig das ge-nannte R e s u l t a t aus den beiden einführenden Akten, die aus diesem Grund, zumindest was die Akte III und IV betrifft, weniger als eine Exposition, als eine Vorbereitung von Fernerem, denn als ein V o r s p i e l zu einer Handlung zu bezeichnen wäre, die erst noch zu beginnen hätte. Und in der Tat ergeben sich erst mit dem dritten Akt des "Homburg" die Elemente zu dem,

was man im engeren Sinne als seine Handlung betrachten muss, d.h. erst hier kommen diese Elemente zu derjenigen Sache zusammen, um die es dann b i s a n s E n d e des Dramas geht; noch kürzer: hier erst formiert sich das das Stück tragende W o r u m . Die Elemente sind die folgenden: das Resultat aus den Ereignissen der Akte I und II (das Vergehen des Prinzen); der Erlass des Kurfürsten (II, 9); der (erst im III. Akt in dieser Form exponierte) kreatürliche Lebensdurst des Prinzen. Aus diesen drei Elementen ergibt sich denn auch derjenige Konflikt, der den "Homburg" in eine Reihe mit der "Antigone" und der "Maria" zu stellen erlaubt: die Verhandlung über das Leben eines Menschen von Staates wegen.

Zu diesem Verhandeln ist im Rahmen dieser Seiten nicht viel anzumerken; es wird vielmehr zu untersuchen sein, wie sich der "Homburg", trotz seiner besonders am Uebergang vom II. zum III. Akt sichtbar werdenden Z w e i t e i l i g k e i t (1. "Vorspiel", 2. eigentliche Handlung), am Ende des V. Aktes die einheitliche Gestalt eines Werkes gewinnen kann. Immerhin ist folgendes festzustellen: Natürlich bleibt es befremdlich, dass der Leser und Zuschauer zwar während zweier Akte die Gelegenheit gehabt hat, zu verfolgen, w i e Homburg zu seinem unglückseligen "Verbrechen" teils getrieben wird, teils es zu begehen sich hinreissen lässt, dass aber vom III. Akt an von diesem Wie nicht mehr die Rede ist und es (bis V, 4) einzig noch darum geht, d a s s er es begangen hat. Dafür aber ist die Handlung sonst ganz durchsichtig: Auf der einen Seite steht Homburg, der nach Erfassung des Ernstes seiner Lage zunächst auf nichts anderes sinnt denn auf die Rettung seines nackten Lebens. Auf der anderen Seite verwenden sich die aus den Akten I und II bekannten Personen in jeder erdenklichen Weise beim Kurfürsten für den Prinzen (ähnl. "Antigone"), und zwar auch dann noch, wenn der Prinz - innerlich gewandelt und hierin Maria vergleichbar - in Einsicht seiner Schuld nichts mehr wünscht, als rechtens exekutiert zu werden (V. Akt). Und zwischen den Parteien, sibyllinisch, steht der Kurfürst in bald heiterer, bald ernster Verwunderung ob der Umstände, die seiner

Umgebung und ihm selber aus seinem Spruch erwachsen.

Es fragt sich nun, ob die in formaler Hinsicht so ungewöhnliche Zweiteiligkeit des "Homburg" inhaltlich begründet sei. Dies nämlich scheint der Fall sein zu müssen, ansonsten das Stück nicht den kompakten Eindruck zu machen vermöchte, den man in der Tat von ihm gewinnt. Und freilich findet sich, dass die fast ausschliessliche Bezogenheit der Akte III und IV auf das Resultat der Akte I und II inhaltlich begründet i s t . Dies wird aber endgültig klar erst aus V, 5, und zwar aus dem Zwiegespräch zwischen dem Kurfürsten und Hohenzollern, in welchem Auftritt dieser versucht, den "Beweis, dass Kurfürst Friedrich / Des Prinzen Tat selbst"... verschuldet hat, zu erbringen. Es stellt sich an dieser Stelle heraus, was jeder Leser und Zuschauer, der nicht - ob des gottähnlichen Gebarens des Kurfürsten allzu ungehalten gestimmt - dafür blind war, ahnen musste: dass nämlich die in den Akten I und II dem Leser und Zuschauer suggerierte K a u s a l i t ä t der Ereignisse, die den Prinzen von seinem Nachtwandeln und Erhaschen des Handschuhs (I, 1) bis zu seiner militärischen Verfehlung (II, 2) geführt haben, im Stück n i e - m a n d e m a u s s e r H o h e n z o l l e r n bewusst ist. Natürlich weiss der Kurfürst, dass er sich einen "Scherz" mit dem nachtwandelnden Prinzen erlaubt hat; er hat aber keine Einsicht in die Beschaffenheit dieses Nachtwandeln, dem es eigentümlich ist, dem Erwachenden erinnerbar zu sein. Deshalb kann er die Sache mit der Aufforderung der Zeugen zur Verschwiegenheit für abgetan halten (I, 3). Von der Erhaschung des Handschuhs durch den Prinzen hat er nichts bemerkt - sowenig übrigens wie offenbar Natalie, die anders ihn nicht öffentlich vermissen könnte (I, 5) und die vermutlich sonst bei späterer Gelegenheit darauf zu sprechen gekommen wäre (etwa anlässlich ihres Besuchs bei Homburg im Gefängnis, IV, 4; ev. auch schon in III, 5; Besuch Homburgs bei der Kurfürstin, im Beisein Nataliens). Aber auch dem Prinzen selber wird die Kausalität zwischen dem kurfürstlichen "Scherz" und seinem Vergehen keine Sekunde bewusst, obwohl es durchaus im Bereich des Möglichen läge, dass er sich bei sich oder bei andern nach ihr erkundigte: Er

könnte darauf kommen, den Ursachen seines vorzeitigen Eingreifens in die Schlacht nachzuspüren, würde sich seiner merkwürdigen Geteiltheit anlässlich des Schlachtbefehls erinnern, fände als deren Ursache die im Schlossaal anwesende Natalie, die ihn deshalb sosehr irritiert, weil er - wie sichs alsogleich herausstellte - ihren Handschuh im Kollett trägt, und diesen Handschuh wiederum - so müsste er sich erinnern - hielt er gestern, aus dem Zustand des Nachtwandelns erwachend, in seiner Hand... warum aber? Dies könnte er sich - etwa von Natalie - zu erfragen einfallen lassen. Er tut es nicht. Er steht sosehr im Banne der Frage nach der Rechtmässigkeit seiner Verurteilung durch den Kurfürsten (ein Kriegsgericht, obwohl im Stück erwähnt, kann ich unberücksichtigt lassen; allzu hurtig scheint es mir dem kurfürstlichen Willen zu entsprechen), dass offenbar jede andere Erwägung entfallen muss. Hohenzollern aber, der einzige die Lage Durchschauende, ist an das Schweigegebot des Kurfürsten gebunden.

Es ergibt sich solchermassen für den "Homburg", eine höchst heikle Problematik; Der Z u s c h a u e r wird im Anfang des Stückes zum Zeugen von Vorgängen gemacht, deren nachträgliche Klärung für die P e r s o n e n des Stückes auf die dargestellte Weise von vornherein ausgeschlossen ist. Einzig der Kurfürst, durch eine Aufhebung des genannten Schweigegebots, wäre imstande, diesen seltsamen Zustand aufzuheben; es kann ihm aber an dieser Aufhebung nichts liegen (14). Es ist deshalb nur folgerichtig, dass er, wenn Hohenzollern den Versuch wagt, ihn von seiner Mitschuld am Homburgischen Verhalten ins Bild zu setzen (in V, 5 - in einem Moment übrigens, in dem die umstehenden Offiziere unruhig zusammentreten und miteinander sprechen; einzig der vertraute Feldmarschall ist Zeuge dieses Gesprächs!), dieses Ansinnen auf das geschickteste, wenngleich nicht auch überzeugendste, von sich weist, so dass man Mühe hat, Hohenzollern zu folgen, der die Ueberzeugung äussert, seine Worte seien dennoch, "ein Gewicht", in des Kurfürsten Brust gefallen.

Die Absicht, die der Dramatiker Kleist mit dem zur Sprache ste-

henden Auftritt verfolgt, ist klar: Es soll mit ihm endlich der immer erhabene Kurfürst auf die Fragwürdigkeit seiner Berechtigung zu solchem Erhaben-sein aufmerksam gemacht werden; er soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass er im Begriff steht, einen Menschen für ein Verbrechen in den Tod zu schicken, an dessen Zustandekommen er selber ursächlich beteiligt ist. Formal gesprochen heisst das: Das Ende des Stücks soll, auf den Anfang Bezug nehmend, sich aus diesem ergeben, damit das Stück zum **W e r k** werde und sich als solches schliesse. Es ist aber ebenso klar, dass sich das Stück an dieser Stelle nicht schliessen kann, weil sich ja der Kurfürst weigert, das Erwartete zu tun, d.h. seine Mitverantwortung an der Schuld des Prinzen anzuerkennen. Das Problem dieser Mitverantwortung, das den Zuschauer beschäftigt, bleibt also weiterhin ungelöst. Und der Auftritt V, 5 führt demnach das Problem aus den ersten Akten nicht zu Ende (und tut nichts zur Abrundung des Stücks zum Werk), sondern erledigt es bloss in dramaturgischer Hinsicht. Ein anderes als dieses Vorgehen stand aber Kleist gar nicht offen, wollte er nicht dem "Homburg" durch eine - immerhin vorstellbare - Schuldanerkennung des Kurfürsten eine neuerliche, seine Tendenz gänzlich verkehrende Wendung geben. Denn gelöst - und nicht erledigt - werden könnte das Anfangsproblem (Homburgs Hinführung zu seinem Vergehen) nur so, dass das zweite (Haupt-)Problem (Homburgs Wandel zur Einsicht in sein Verschulden dieses Vergehens) als **d u r c h d a s e r s t e b e d i n g t** anerkannt würde, wodurch sich ein zweiter Prozess aufdrängen müsste, in dem alle am Zustandekommen des Vergehens des Prinzen Beteiligten (also **a u c h** des Kurfürsten) zur Verhandlung zu stehen hätten. Auf einen solchen zweiten Prozess - der in letzter Konsequenz ja vielleicht darauf hinauslaufen könnte, dass das Verdikt des Kurfürsten (II, 9) sich gegen diesen selbst wendete - lässt sich Kleist nicht ein. Es kommt bekanntlich auch so zur Vernichtung des Todesurteils; der Kurfürst selbst zerreisst es (V, 9). Denn nachdem er es lange für richtig befunden hat, aus Gründen der Staatsraison auf der Exekution seines Neffen zu bestehen, gelangt er im Laufe der Entwicklung der Dinge aus den nämlichen Gründen zur gegenteiligen

Ansicht. Die öffentliche gänzliche Anerkennung seiner Schuld durch den Prinzen und die nichtsdestoweniger für diesen anhaltende Sympathie der versammelten Militärs müssen dem Kurfürsten klar machen, dass er dem Staat durch die Begnadigung des Prinzen vernünftiger dient als durch die Scheuerung einer Unzufriedenheit unter seinen Offizieren, mit deren Hilfe er - wovon ein augenblicklicher Waffenstillstand nicht ablenken kann (II, 8) - die Schweden aus Brandenburg zu vertreiben gedenkt (V, 9). Es bleibt aber dabei, dass mit dieser Lösung nur dasjenige Problem gelöst wird, das sich aus der Kollision des Vergehens des Prinzen und dem kurfürstlichen Verdikt ergibt, und n i c h t auch jenes erste der Mitverursachung eines Verbrechens durch den Kurfürsten, das dieser hinterher unter Androhung des Todes ahndet. Dieses Problem wird auch in der noch folgenden letzten, nur zwei Auftritte umfassenden Szene nicht gelöst; es wird ihm aber auch nicht ausgewichen - so sehr nicht, dass im Gegenteil der den Leser und Zuschauer seit dem Anfang des "Homburg" beschäftigende Auftritt, der das Verhängnis und das Glück des Prinzen einleitet (I, 1), jetzt, wie schon erwähnt, mit neuem Sinn, wiederholt wird, mit dem Unterschied freilich, dass, was damals ein "Scherz" war (die Ueberreichung des mit der kurfürstlichen Halskette umschlungenen Siegeskranzes durch die vom Kurfürsten veranlasste Natalie), diesmal hoher Ernst ist. Niemand wird dieser allerreizvollsten, bis in die Tiefen des Anfangs der Handlung zurückreichenden Szene ihren das Drama "Homburg" aufs glücklichste und, im ganzen, aufs endgültigste abschliessenden Charakter absprechen wollen. Und wenn es eine Zeitlang so erschien, als bestehe der "Homburg" im Grunde aus zwei relativ heterogenen Teilen, so werden diese Teile im V. Akt doch wieder in innigste Abhängigkeit voneinander gebracht: durch Hohenzollerns Erinnerung (V, 5) und besonders durch die Schlusszene, in welcher sich die Berechtigung von Homburgs Erfolgszuversicht (ganzer I. Akt) bestätigt, was zumal die veränderte Erneuerung der kurfürstlichen Geste zum Ausdruck bringt. Der "Homburg" stellt sich solchermassen tatsächlich als geschlossenes

W e r k v o r u n s .

Da nun aber das "Werk" einerseits bestimmt wurde als ein Text, der dadurch verständlich ist, dass er sich selbst ganz ausspreche und so den Leser zwar betroffen, aber in bezug auf ihn (den Text) fraglos zurücklasse, ich aber andererseits bei dieser Analyse des "Homburg" vom Eindruck einer Ungestilltheit ausgegangen bin, den er auf mich machte (15), so bin ich hierzu noch eine Erklärung schuldig. Ich sagte, der "Homburg" schliesse sich im ganzen, und das macht ihn vorerst einmal zum Werk. Eine ungelöste Frage braucht den Werkcharakter eines Textes nicht unbedingt wesentlich zu beeinträchtigen. Unter derartigen Fragen ist nämlich zu unterscheiden zwischen zufällig (und das heisst wohl: versehentlich) und notwendig ungelösten. Dass Versehen stören, und umso mehr stören, je krasser und entstellender sie sind, versteht sich von selbst. Ein solches Versehen liegt indessen im "Homburg" nicht vor; es handelt sich beim den Kurfürsten betreffenden Kausalitätsproblem um eine für die Personen des Stücks notwendig unlösbare Frage, wie deutlich gemacht worden ist. Man könnte vielleicht auch so argumentieren: Ein Kurfürst und Staatsherrscher, dessen bescheidenste Regung für einen glücklichen unter seinen Millionen Untertanen die Fortüne, für einen unglücklichen Verderben und Tod bedeuten kann, lässt sich, will er Herrscher bleiben, nicht für die - übrigens höchst unvorhersehbaren - Konsequenzen eines harmlosen Scherzes zur Verantwortung ziehen. Indem nun der Kurfürst sich solcherart alle Vorwürfe der Implikation in die Entstehungsgeschichte verbittet, gelangt Hohenzollerns Argumentationsreihe nicht in das Bewusstsein der Beteiligten, den Prinzen miteingeschlossen. Diese sehen ihre Furcht gegenstandslos werden: Der Prinz bleibt am Leben; und die Milde und Willfährigkeit des Kurfürsten seinen Untertanen gegenüber lässt diese ihn vergöttern und anbeten. Es erwächst ein ungeheurer Begeisterungssturm, in den hinein der mittlerweile mit allem Irdischen schon fertiggewordene Prinz taumelnd zu erwachen versucht. - Zweifellos: für die Personen des "Homburg" schliesst sich ein (obzwar kurzes, dafür umso bewegteres Kapitel ihres Lebens überaus glücklich, und der Leser und Zuschauer gönnt ihnen die Erlösung. Er kann aber - selbst angesichts all

des Ueberschwangs - zutiefst nicht vergessen, in den Akten I und II Dinge mitangesehen zu haben, die, wären sie auch im Bewusstsein der Personen, sehr wohl geeignet wären, sie den Ruhm des Kurfürsten etwas relativieren zu lassen. Der "Homburg" endet in der Tat, ohne dass eine von Anfang an aufgerissene Kluft zwischen dem Wissen des Zuschauers über die Personen und dem Wissen dieser Personen über sich selbst geschlossen würde; Diese wissen weniger über ihre Lage als jener. Und so resultiert denn die genannte Ungestilltheit aus dem sich dem Zuschauer nicht erfüllenden Wunsch, die Personen - und zumal der Prinz - möchten am Ende ihrer Prüfungen ausser ihrem Glück auch noch die Einsicht in dessen Natur gewonnen haben. Man nimmt aber schliesslich dieses Unbehagen in Kauf als notwendigen Preis für das einzigartige Erlebnis, dass das Schauspiel "Prinz Friedrich von Homburg" dem Zuschauer den tragischen Ausgang bis kurz vor dem Ende wahrscheinlich zu machen und endlich dennoch die untragische Lösung begründeterweise herbeizuführen weiss.

Der mit Kleist Vertraute und ihn wahrhaft Nachvollziehende aber wird den unaufgelösten Rest im "Homburg" nicht als letzten Endes verzichtbares Unbehagen empfinden. Er wird bemerken, dass das Unbegreifliche des Kurfürsten bei Kleist für das Unbegreifliche des Lebens schlechthin steht, indem er sich zahlreiche Kleistsche Werke vergegenwärtigt, deren zentrales Motiv in der erschreckten Ratlosigkeit des Individuums angesichts einer durch nicht gerechtfertigt scheinenden harten Wendung seines Schicksals besteht.

Ich habe mich während meiner Beschäftigung mit dem "Homburg" gefragt, warum wohl Kleist sein "Schauspiel" nicht mit der Situation des dritten Aktes, mit der Gefängnissszene, hat beginnen lassen und warum er nicht alles uns aus den Akten I und II Bekannte im Verlauf der Auseinandersetzungen um den Prinzen, von diesem und Dritten als Vorgeschiede hat einbringen lassen. Diese Anlage eines Stückes hätte aber nicht nur

derjenigen von Schillers "Maria" allzunahe gestanden; das Stück hätte auch eine der vorliegenden entgegengesetzte Tendenz erhalten, weil ja eine solche Vorgeschichte von Homburg nicht anders als bewusst hätte reflektiert werden können, so dass notwendig die von Kleist faktisch niedergeschlagene Hohenzollernsche Argumentation an Gewicht gewonnen hätte. Nimmt man aber dennoch an, die Macht dieser Argumentation hätte sich im Rahmen halten lassen, so gilt es noch folgendes zu bedenken: Jedermann spürt, wie spröde und - zumal für einen, der, wie der Kurfürst, die Ereignisse nicht in ihrer Länge mitverfolgt hat - wie wenig schlüssig, ja wie unwahrscheinlich sich Hohenzollerns Worte in V, 5 ausnehmen: Einem Menschen, der geträumt zu haben glaubt und der nun einen - wie er denkt - nur geträumten Handschuh **w i r k l i c h** in der Hand hält - ihm billigen wir gerne die grösste Verwirrung zu; wir können es uns auch vorstellen, dass er, weiterhin verwirrt, in der grössten Zerstreuung zu einem Schlachtbefehl erscheint und diesem mit kaum halbem Ohr beiwohnt; dass diese selbe Zerstreuung nun aber auch noch in der Schlacht anhält - selbst wenn sie sich mit einer hinzukommenden Begeisterung gepaart hat -, und zwar in einem Menschen, von dessen Schlachterfahrung wir versichert worden sind; dies aus der **b l o s s e n E r z ä h l u n g** zu glauben hätten wir (wie der Kurfürst) die grösste Mühe. Das müssen wir schon selber gesehen haben, um es glauben zu können.

Wir erinnern uns bei dieser Gelegenheit an andere **B e - s c h r e i b u n g e n** im "Homburg", deren Wortlaut **a l - l e i n** uns ein von uns nicht mitverfolgtes Ereignis durch- und glaublich macht; an den Bericht Mörnerns z.B. über Homburgs Taten in der Schlacht und den vermeintlichen Tod des Kurfürsten (II, 5) oder an Graf Sparrens Schilderung der wunderbaren, den Kurfürsten rettenden Opfertat Frobens (II, 8); als ob wir ihn mit eigenen Augen gesehen hätten, steht der verhängnisvolle Schimmel des Kurfürsten (erstmalig erwähnt in I, 5) vor uns. Wir erinnern uns auch - zu Schiller wechselnd - an die erstaunliche Lebendigkeit, mit der uns Mortimer in seinen langen monologischen Ausführungen ein Bild seiner Jugend und seiner Wand-

lung zum Katholiken entwirft (16); ferner - bei Sophokles - an die Erschütterung, die die Erzählung des Boten von Antigones und Haimons Tod in uns bewirkt hat (17); und weiter - ebenfalls bei Sophokles -: Wem ist nicht der Diener unvergesslich geblieben, der von Oedipus' schaudervollen Selbst-Blendung berichtet (18)? Von dieser vergegenwärtigenden Kraft des Wortes ist aus Hohenzollerns Ausführung nichts herauszuhören. Es ist müssig, darüber zu rätseln, ob es Kleist gegebenenfalls möglich gewesen wäre, unter Verzicht auf deren Vorführung die Ereigniskette der Akte I und II durch blossе Beschreibung lebendig und glaubhaft zu machen. Es bleibt nur festzustellen, dass Kleist auf diese Vorführung offenbar nicht verzichten konnte und für sein - letztes - Drama eine Unkonventionalität der Form in Kauf nahm wie nirgends in seinen übrigen Dramen. Vermutlich ist der Stoff in der Tat nicht geeignet, aus einer blossen Beschreibung anschaulich zu werden; denn allzuviel an vernünftelter Erklärung wäre erforderlich, um die Ereignisse einem einigermaßen kritischen Leser und Zuschauer plausibel zu machen. In der Tat erkennt man bei genauer Prüfung der ersten zwei Akte des "Homburg" ein Arrangement der Fakten, das von einer so delikaten Künstlichkeit ist, wie man sie in kaum einem andern Stück wieder antrifft. Zwei Hinweise mögen zur Verdeutlichung genügen: Man beachte, welche gesuchte Konstellation der Personen erforderlich ist, um dem Prinzen ein diesen allen (auch Natalien!) unbemerktes Erhaschen des Handschuhs zu ermöglichen (I, 1); man beachte auch, welcher sich überstürzender Ereignisse es bedarf, um den Prinzen, der sich vor seinem Eingreifen in die Schlacht ausdrücklich bei Hohenzollern zu erkundigen anschickt, wie der Schlachtbefehl, ihn (Homburg) betreffend, laute, daran zu hindern, auf einer klaren Antwort zu bestehen (II, 2). Diese und alle übrigen für das Verständnis des Homburgischen Vergehens unerlässlichen Daten konnten vermutlich nicht als Vorgeschichte behandelt werden; sie hätten eine ganze Novelle in Anspruch genommen.

A N M E R K U N G E N

Einleitung

- 1) J.W. Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Bd. 7, Zürich 1949, S. 263
- 2) Gerhard Fricke, Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist, München 1929
- 3) Walter Muschg, Tragische Literaturgeschichte, 2. Aufl., Bern 1953
- 4) Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1946
- 5) Man vergleiche hierzu Kants Vorgehen bei seiner Analytik des Schönen in der Kritik der Urtheilskraft (Kants Werke, Akademie-Textausgabe, Bd. V, Berlin 1968): leitend sind zentrale Begriffe aus der Kritik der reinen Vernunft (Qualität, Quantität, Relation, Modalität).
- 6) Aristoteles, Poetik, Uebersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Olof Gigon, Stuttgart 1961, Kapitel 6, 4, 9

I. TEIL

- 7) s. S. 34ff
- 8) Georg Trakl, Dichtungen und Briefe, 3. Aufl., Salzburg 1974, S. 76
- 9) zit. nach H.G. Gadamer, Wahrheit und Methode, 2. Aufl., Tübingen 1965, S. 162
- 10) Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, Frankfurt am Main 1970, S. 139
- 11) I. Kant, a.a.O. S. 233 (2. Paginierung)
- 12) Thomas Mann, Der Zauberberg, Frankfurt am Main 1960, S. 68
- 13) s.S. 19f
- 14) Jean Paul Sartre, Der Ekel, dt. von H. Wallfisch, Reinbeck bei Hamburg 1963

II. TEIL

1. Goethe, "Wandrers Nachtlied"

- 1) J.W. Goethe, a.a.O. Bd. 1, S. 69

2. Wahrnehmen und Aufschreiben: Peter Handke

- 1) s.S. 15ff
- 2) s.S. 15
- 3) s.S. 18
- 4) s.S. 19
- 5) Peter Handke, Das Gewicht der Welt, Ein Journal (November 1975 - März 1977), Salzburg 1977, S. 224
- 6) Handke, a.a.O. S. 221
- 7) " " S. 218
- 8) " " S. 219
- 9) s.S. 23

- 10) Handke, a.a.O. S. 147
- 11) " " S. 63, Herv. v.m.
- 12) " " S. 145
- 13) " " S. 77-101
- 14) " " S. 145
- 15) " " S. 130
- 16) Gustave Flaubert, Bouvard et Pécuchet, Paris 1966, S. 333-378
- 17) Handke, a.a.O. S. 150
- 18) " " S. 237
- 19) " " S. 93, ähnl. S. 6
- 20) " " S. 112
- 21) " " S. 226
- 22) " " S. 224
- 23) " " S. 180
- 24) " " S. 166
- 25) " " S. 62
- 26) s. S. 54
- 27) Stelle aus dem Gedächtnis wiedergegeben
- 28) Voltaire an Rousseau am 30.8.1755
- 29) Handke, a.a.O. S. 30
- 30) s. S. 20f
- 31) Handke, a.a.O. S. 31f
- 32) s.S. 20f
- 33) Handke, a.a.O. S. 31
- 34) s.S. 32

3. Prosa und Poesie in Lessings "Laokoon"

- 1) Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften, Bd. 9, Stuttgart 1893. Photomechanischer Nachdruck, Berlin 1968, S. 5
- 2) Lessing, a.a.O. S. 5
- 3) " " S. 17
- 4) " " S. 7, 23
- 5) " " S. 22
- 6) " " S. 23
- 7) " " S. 25
- 8) " " S. 95
- 9) " " S. 94
- 10) " " S. 20
- 11) " " S. 101
- 12) " " S. 125
- 13) s.S. 17
- 14) s.S. 18
- 15) Lessing, a.a.O. S. 102
- 16) " " S. 103
- 17) " " S. 129
- 18) " " S. 121
- 19) " " S. 123, Herv. v.m.
- 20) s.S. 19
- 21) Lessing, a.a.O. S. 127f
- 22) " " S. 128
- 23) " " S. 130
- 24) " " S. 104
- 25) " " S. 123

- 26) Lessing, a.a.O. S. 121 u.a.
- 27) " " S. 125
- 28) " " S. 126
- 29) " " S. 3
- 30) " " S. 125
- 31) " " S. 101
- 32) " " S. 130
- 33) " " S. 130f
- 34) " " S. 126
- 35) s.S. 66
- 36) Lessing, a.a.O. S. 3
- 37) " " S. 101, ähnl. S. 104
- 38) s.S. 68f
- 39) Lessing, a.a.O. S. 104
- 40) " " S. 95
- 41) " " S. 95
- 42) " " S. 95
- 43) " " S. 49
- 44) " " S. 95
- 45) " " S. 105
- 46) vgl. Ende des Zitates S. 75
- 47) Lessing, a.a.O. S. 105
- 48) " " S. 96f
- 49) " " S. 98
- 50) s.S. 74
- 51) Lessing, a.a.O. S. 19
- 52) " " S. 19
- 53) " " S. 95
- 54) " " S. 105
- 55) " " S. 95
- 56) s.S. 15ff, bes. S. 20
- 57) s.S. 25
- 58) Lessing, a.a.O. S. 5
- 59) s.S. 35
- 60) Lessing, a.a.O. S. 105
- 61) " " S. 104
- 62) s.S. 36
- 63) s.S. 16
- 64) s. Anm. 53)
- 65) Lessing, a.a.O. S. 106
- 66) " " S. 95
- 67) s.S. 25
- 68) s.S. 25f
- 69) Lessing, a.a.O. S. 24
- 70) s.S. 66

4. Stoff und Form bei Schiller

- 1) s.S. 30
- 2) Schillers Werke, Nationalausgabe. Weimar 1943ff, Bd. 20, S. 382
- 3) Schiller, Bd. 22, S. 253
- 4) s.S. 21
- 5) Schiller, Bd. 20, S. 344
- 6) " " S. 345

- 7) Schiller, Bd. 20, S. 331
- 8) " " S. 332
- 9) " " S. 369
- 10) " " S. 370
- 11) " " S. 375
- 12) " " S. 370
- 13) " " S. 382
- 14) " " S. 362
- 15) " " S. 361
- 16) " " S. 332
- 17) " " S. 323
- 18) Herders Sämtliche Werke, Berlin 1877-1913, Bd. XIII, S. 146
- 19) Schiller, Bd. 20, S. 395
- 20) " " S. 388
- 21) " " S. 395
- 22) " " S. 374
- 23) " " S. 452
- 24) " " S. 460
- 25) " " S. 413ff
- 27) " " S. 421, Herv. v.m.
- 28) " " S. 436f
- 29) " " S. 433, 441
- 30) " " S. 429, 435
- 31) " " S. 429, Herv. v.m.
- 32) " " S. 437, Herv. v.m.
- 33) " " S. 459
- 34) " " S. 441
- 35) s.S. 24f
- 36) J.W. Goethe, Gedenkausgabe, Bd. 20, Zürich 1950
- 37) s.S. 86
- 38) Schiller, Bd. 20, S. 437
- 39) an Goethe, 26.7.1800
- 40) an Goethe, 19.7.1799
- 41) s.S. 22ff
- 42) an Körner, 4.9.1794
- 43) an Goethe, 4.6.1799
- 44) an Goethe, 4.6.1799
- 45) an Körner, 9.8.1799
- 46) Schiller, Bd. 20, S. 438
- 47) an Goethe, 12.1.1798, die Klammern v.m.
- 48) Goethe an Schiller, 9.3.1799
- 49) an Goethe, 2.7.1796
- 50) an Goethe, 5.5.1797
- 51) Stelle aus dem Gedächtnis wiedergegeben
- 52) an Goethe, 25.4.1797
- 53) an Goethe, 25.4.1797
- 54) an Goethe, 9.12.1794
- 55) an Goethe, 25.4.1797
- 56) an Goethe, 8.7.1796
- 57) an Goethe, 2.7.1796
- 58) s.S. 38

5. Drei verschiedenartige Werke auf ihren Anfang untersucht

Allgemeine Anmerkung: In diesem Kapitel werden die Angaben

zu den zitierten oder angesprochenen Stellen im Text selber (Vers-, resp. Akt- und Auftritts-Nummer) gemacht; damit wird der Ort der betr. Stellen im jeweiligen Drama (eher am Anfang, eher am Ende) sofort kenntlich.

- 1) Aristoteles, Poetik, dt. v. O. Gigon, Stuttgart 1961, Kap.18 (G. verwendet statt "Schürzung" "Knüpfung")
- 2) s.S. 95
- 3) s.S. 99
- 4) s.S. 13, 26
- 5) s.S. 48f
- 6) s.S. 96ff
- 7) Sophokles, Antigone, übers. v. Wilhelm Kuchenmüller, Stuttgart 1955. Ferner: Sophokles, Tragödien, Deutsch von Emil Staiger, Zürich 1944
- 8) s.S. 23
- 9) Schillers Werke, Nationalausgabe, Weimar 1943ff, Bd. 9
- 10) s.S. 22f
- 11) Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke, München 1967
- 12) s.S. 103
- 13) s.S. 109
- 14) s.S. 126
- 15) s.S. 114
- 16) Maria Stuart, I, 6
- 17) Antigone, v. 1192ff
- 18) Sophokles, König Oidipus, Uebersetzung und Nachwort von Ernst Buschor, v. 1237. Zur Uebersetzung v. E. Staiger vgl. Anm. 7)

LEBENS LAUF

Ich, Roland Merz, wurde am 11.6.1946 in Basel als Bürger von Beinwil am See, AG, geboren, verbrachte die Jugend und durchlief die Schulen (Primar-, Bezirks- und Kantonschule - Matur Typus B -) in Aarau, studierte ab 1966 Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Philosophie und Französische Literatur an der Universität Zürich, schloss 1972 mit dem Lizentiat ab (Diplomarbeit über Thomas Bernhard) und bin seit 1973 Deutschlehrer an der Kantonschule und an der Töcherschule in Aarau. Ausserdem bin ich seit 1971 schriftstellerisch tätig (Theaterstücke).

